HUMBERTO M. FRANCESCHI

# A CASA EDISON E SEU TEMPO

O Petrobras Música integra a nova política de patrocínios da Empresa, estruturada em programas contínuos que incluem o fomento a projetos culturais, sociais e ambientais, assim como o incentivo aos esportes. Esse conjunto de políticas permite o conhecimento prévio das prioridades de patrocínio da Petrobras e instaura procedimentos coerentes com a sua natureza de empresa pública.

A Petrobras trabalha essencialmente a partir do petróleo – matéria antiga, não renovável, essencial para o nosso cotidiano: seus derivados estão presentes em cada minuto de nossas vidas.

Portanto, nada mais natural que apoiarmos o resgate e a preservação de outra matéria igualmente antiga, não renovável, essencial: a memória.

Esta é a proposta da criação de um Centro Petrobras de Referência de Música Brasileira. Resgatar, preservar, reorganizar e depois difundir uma das raízes mais importantes e profundas da nossa identidade: a nossa música. Gravações serão recuperadas, partituras serão editadas, tudo isso a partir de um dos mais completos acervos de velhos discos existentes em nosso país: a coleção Humberto Franceschi, composta por 6 mil discos de 78 rpm (ou seja, 12 mil músicas originais), 5 mil músicas gravadas em fitas a partir de discos originais de 78 rpm, além de milhares de documentos e partituras.

A intenção do projeto apoiado pela Petrobras é colocar esse acervo ao alcance do público. Um projeto ousado, pioneiro, de longo alcance, que exige o uso das técnicas mais modernas – um projeto que é exatamente a cara da nossa empresa.

Os dois primeiros produtos, resultado do trabalho da Sarapuí Produções, estão chegando ao público.

O primeiro é esta caixa, que abriga um tesouro: são 15 CDs com a restauração de gravações feitas entre 1902 e 1950, reunindo o que houve de mais significativo e permanente na música brasileira ao longo desses anos. Deixar esse material relegado ao esquecimento e ao desprezo do tempo seria como sepultar parte fundamental da alma brasileira.

O conteúdo dessa caixa de maravilhas se completa com um livro sobre a Casa Edison, primeira gravadora brasileira, que entre 1902 e 1929 reuniu o mais formidável acervo da nossa música popular. Este livro traz também cinco CD-Roms, reunindo partituras e documentos, além de quatro CDs contendo 100 músicas ilustrativas.

Tudo isso faz parte, de agora em diante, de uma reserva permanente. Nada se perderá. Tudo continuará ao alcance do público, alimentando sua memória, revelando faces da sua identidade, inventando um tempo novo, permanente.

Dizer que temos a melhor música popular do mundo não seria pretensão.

Isto posto, vamos lá: caiu-nos do céu, para desenvolver o projeto dentro de nossa gravadora Sarapuí e seu jovem selo Biscoito Fino, este lindo trabalho de pesquisa, restauração, digitalização e realização de CDs do amplo acervo do pesquisador e colecionador Humberto Franceschi. A brilhante idéia partiu do "anjo" Jorge Caldeira e a Petrobras, mui sabiamente, encampou o projeto no final de 2000.

Mãos e ouvidos à obra. Graças aos técnicos orientados pela Vison Digital, que trabalharam literalmente dia e noite, o projeto foi iniciado em janeiro de 2001.

Parecia que os céus realmente abençoavam e mais um grande parceiro aliou-se a nós: o Instituto Moreira Salles, com sua exemplar experiência e suas instalações construídas especialmente para abrigar física e virtualmente o acervo, a partir de 2002.

Outras notas deste acorde perfeito são: um livro de Humberto Franceschi sobre os anos Casa Edison, contando a história da primeira gravadora da América Latina, com 9 CDs de música e imagem; um banco de dados com mais de 40.000 campos de informações referentes a essas músicas e este conjunto de 15 CDs, desta vez com gravações inéditas de partituras de compositores brasileiros nascidos até o ano de 1870. Para realizar esta façanha convidamos quem mais entende do riscado cá por nossas bandas: a Acari Records (leia-se Luciana Rabello e Mauricio Carrilho), que realizou não só a pesquisa como as gravações do segmento "Princípios do Choro".

O resultado está aí e estamos muito orgulhosas e gratas a todos.

KATI ALMEIDA BRAGA E OLIVIA HIME

O projeto Cantares Brasileiros, do qual este livro faz parte e é mesmo o início, resultou de duas constatações: a primeira, da produção musical popular anterior a 1960 ser hoje quase totalmente desconhecida; a segunda, da degradação progressiva da música popular carioca desde os anos cinqüenta. Dispondo de 12.000 fonogramas, e conhecedor da excepcional qualidade musical contida nesse acervo, estruturei o projeto para que se pudesse resgatar o desenvolvimento musical e histórico da música carioca em todas as suas formas de expressão, tanto populares como eruditas.

Procurei assinalar gêneros como indicadores de caminhos, a exemplo do choro, linha mestra da criatividade musical popular; da valsa, tão integrada à alma urbana carioca; da modinha, cujos versos de transbordante beleza simbolizaram a expressão do nosso sentimento; dos sambas raiados e de partido-alto, mantendo o espírito alegre, e ao mesmo tempo triste, do resíduo cultural da escravidão negra; o samba orfeônico do Estácio, a melhor criação musical popular carioca e o samba urbano que fez a fase de ouro; sem, contudo, esquecer a miscigenação musical produzida por Villa-Lobos levando o popular ao erudito. E, a partir deles, estabelecer núcleos de informação através do conjunto composto por livro, disco e fotoCD. Esclarecendo: fotoCD é a reunião de aproximadamente 10.000 documentos reproduzidos em um único CD.

A música popular, ao contrário do que muitos julgam, tem enorme presença legada que se constitui na história viva - política e social - da vida republicana, além de ser musicada documentação antropológica de costumes. Alguns gêneros hoje desaparecidos estariam irremediavelmente perdidos sem os registros que ficaram nos discos. A importância maior desses registros reside no fato de essas gravações terem fixado a forma como eram tocados esses gêneros, atualmente comentados e raramente ouvidos.

Até pouco tempo, por não existir nenhuma forma válida de restauração, era impossível uma audição agradável de músicas gravadas há 50, 80 e até 100 anos sem ruídos, sem chiados e sem distorções. Atualmente os processos de restauração permitem às gravações de então alcançar uma qualidade sonora jamais sonhada. A soma dos processos analógicos com os sofisticados processos digitais abriu infinitas possibilidades a custos possíveis.

Os discos originais, únicos registros do que foi feito, continuam inéditos e cada vez mais escassos. É tudo que nos resta. O processo de deterioração é inexorável e o conteúdo desses discos, guardando a memória de nossa cultura popular, é insubstituível. É imperioso reunir as poucas fontes ainda existentes e resgatá-las, transportando-as, restauradas sem interferência, para suporte digital.

A Casa Edison, de Frederico Figner, gravou, nos primeiros anos do século XX, grande parte da produção musical brasileira, tanto a do final do século XIX como aquela que transformava gêneros musicais europeus em nova forma de interpretação ligada à tradição musical nativa, já resultante da miscigenação cultural européia e africana. Nos anos seguintes, sob predominante influência africana, surgiram novas formas não apenas na músi-

ca, mas também na dança. E, novamente, a Casa Edison gravou tudo. Não que houvesse intenção de preservação cultural por parte de Frederico Figner; seu objetivo nas gravações era, e sempre foi, ganhar dinheiro.

Até mais da metade da segunda década dos novecentos ainda não estava caracterizada nenhuma forma coletiva da produção musical popular carioca. Raras eram as composições com música e letra originais destinadas ao divertimento popular. O que se fazia sem a menor cerimônia, e por muito tempo continuou a ser feito, era o aproveitamento das melodias mais em voga, para as quais adaptavam-se letras sobre temas do momento, fossem eles políticos ou apenas de duplo sentido.

A Festa da Penha, realizada desde 1870 no mês de outubro, foi o divisor de águas. Originalmente era festa portuguesa. Aos poucos, contingentes de origem africana foram se integrando, até praticamente absorvê-la. A partir dela, por volta de 1914, começou a existir música popular com sentido coletivo. Houve consenso: o que fosse sucesso na Penha, certamente seria no carnaval. A rede elétrica para circulação de bondes, implantada em 1907, indo até ao arraial da Penha em 1911, passou a ser o verdadeiro veículo de divulgação dos sucessos ali obtidos.

Por toda a década de 20 operou-se verdadeira febre dos ritmos norte-americanos, leves e alegres, resultantes da encomendada alegria universalizada do pós-guerra. Do Sul ao Nordeste e ao Norte surgiram jazz-bands das mais estapafúrdias constituições. De início combatidas pelo surto nacionalista da Semana de 22 e em seguida superadas pela expressão muito forte da música nordestina dos Turunas da Mauricéia e dos Desafiadores do Norte, duraram pouco. Era o começo da aculturação determinada pelo novo conglomerado industrial do disco que se firmaria definitivamente com a entrada da gravação elétrica em 1925, e instalada no Brasil em fins de 1927.

Em 1923, um ato da Prefeitura do Distrito Federal delimitando, sob proteção oficial, área para o exercício da baixa prostituição na cidade, originou mudança radical na cultura musical popular carioca. A área estendia-se paralelamente ao canal do Mangue até o limite do bairro do Estácio. Um grupo desse bairro, desfrutando da mesma condição social das prostitutas, estabeleceu íntima relação com as mulheres do Mangue e ganhou singularidade, tendo na música sua forma mais expressiva. Muitos eram fazedores de música apenas para consumo de seus blocos nos desfiles de carnaval.

A negativa de exercer qualquer tipo de trabalho convencional e regular, dedicando-se apenas ao jogo e atos de valentia, fazia o grupo do Estácio semelhante aos outros grupos de mesma condição existentes por toda a cidade. O fator de diferença repousava no convívio mantido com as mulheres do Mangue, muitas vezes fonte de inspiração; mas o que realmente desequilibrava era a enorme criatividade musical que o grupo logo revelou dentro e fora da zona do Mangue. Criativos e sensíveis ao que tinham absorvido como modo de vida, os compositores desse grupo, denominado genericamente de Estácio, produziram a melhor música popular do Brasil.

Em 1940, quando ainda não se cogitava a apropriação da força criativa dos países para domínio cultural, houve um fato que bem demonstra o quanto de importância representava a música popular brasileira. O maestro Leopold Stokowski foi contratado pelo Departamento de Estado norte-americano, dentro do que se chamou de Política da Boa Vizinhança, para fazer avaliação da qualidade musical dos países latinos sob o pretexto de realizar um congresso de música regional, congresso esse que nunca aconteceu. Para esse empreendimento foi montado, dentro do navio *SS Uruguai*, um estúdio de gravação com a melhor tecnologia da época e operado por engenheiros da Columbia. Saíram de Nova Iorque, circundaram as Américas Central e do Sul e

terminaram em São Francisco, gravando a produção musical popular mais expressiva de cada país visitado. E todos foram. Ao final, depois de selecionadas, apenas dois países tiveram sua expressão musical editada: Brasil e Cuba. Ao Brasil couberam dois álbuns com dezesseis músicas e, a Cuba, um com oito.

A partir da metade dos anos 40, com a entrada maciça dos filmes musicais e das big bands norte-americanas, a nossa música passou a ter, cada vez mais, conotação subalterna em termos culturais. Nos anos 50, abolerou-se. Nos anos 60, bossanovou-se. Nos anos 70, tropicalizou-se. Nos anos 80 rockou-se. Nos anos 90, funkou-se. Na virada deste século, nada mais encontrou-se. Harmonias de dois acordes, multiplicados por samplers e, às vezes, intercalados por algum tema de três acordes, formam o mundo musical brasileiro da atualidade globalizada. E pra que mais? "É o que o povo gosta!" - dizem os "especialistas".

Como complemento, e registro ser pela primeira vez, este livro contém fotoCDs, elementos-chave de renovação no processo de coleta de dados, de informação histórica e documental. Tão importante que, sendo racionalmente implantado e regularmente usado, mudará o conceito de pesquisa. Quem já se deparou com as enormes dificuldades encontradas quando da busca de dados em arquivos e bibliotecas de acesso tido como geral irá compreender o que o fotoCD representa. É, sem exagero, a redenção para aqueles fiéis às origens documentais de qualquer assunto. E por quê? Porque um simples CD pode conter milhares de documentos passíveis de serem impressos exatamente como o original, seus dados serem utilizados diretamente em banco de dados e, ainda, se o processo for ampliado, em pouco tempo poder-se-á dispor de arquivos inteiros e partes de bibliotecas na gaveta da mesa do computador. E em fonte primária. Acaba a mentira histórica tão em uso até hoje.

Agradeço a Pedro Márcio Barroso Miranda e a José Augusto Souza Azevedo a revelação da imensa possibilidade do fotoCD como novo conceito de preparo de pesquisa e ordenação pedagógica. Agradecimento especial a Sérgio Lima Nascimento, o Sérgio Grande da Vison, Riccardo Vieira e Luiz Tornaghi, pela excepcional qualidade de restauração e masterização das músicas contidas nos CDs deste livro. Por fim, quero deixar agradecimento maior às netas de Frederico Figner - Rachel Esther Figner Sisson e Vera Soeiro - detentoras do acervo que não só possibilitou a feitura deste livro como, especialmente, a reunião dos documentos reproduzidos nos fotoCDs.

HUMBERTO FRANCESCHI

1 FIGNER E A DESCOBERTA DO SOM | 15 |

Os primeiros sons gravados chegam ao Brasil | 18 |

Divulgação do fonógrafo | 22 |

2 GRAVAÇÃO DE CILINDRO PARA VENDA | 29 |

O primeiro catálogo de cilindros e discos editado no Brasil | 40 |

Produção e comercialização de cilindro | 43 |

Clube de grafofones | 46 |

3 CASA EDISON | 49 |

4 OUTRAS ATIVIDADES DE COMÉRCIO | 53 |

5 MODINHA E LUNDU | 61 |

A modinha | 63 |

O lundu | 69 |

6 PRESCOTT E O PROCESSO DE GRAVAÇÃO EM DISCO | 73 |

7 GRAVAÇÃO DE DISCO NO BRASIL | 85 |

Disco com gravação dos dois lados | 90 |

O primeiro disco gravado no Brasil | 94 |

Os sucessos de músicas iguais: plágio? | 98 |

8 IDENTIFICAÇÃO DAS CERAS GRAVADAS | 101 |

Patápio Silva | 105 |

9 PATENTE 3.465 | 109 |

10 PRODUÇÃO E FABRICAÇÃO DE DISCO PARA O BRASIL | 115 |

11 SELOS BRASILEIROS ZONOPHONE | 121 |

12 REFORMAS | 127 |

13 DIVERSÕES POPULARES | 135 |

Choro | 137 |

Surgimento das primeiras diversões populares | 140 |

Rancho | 141 |

Tango | 149 |

Maxixe | 151 |

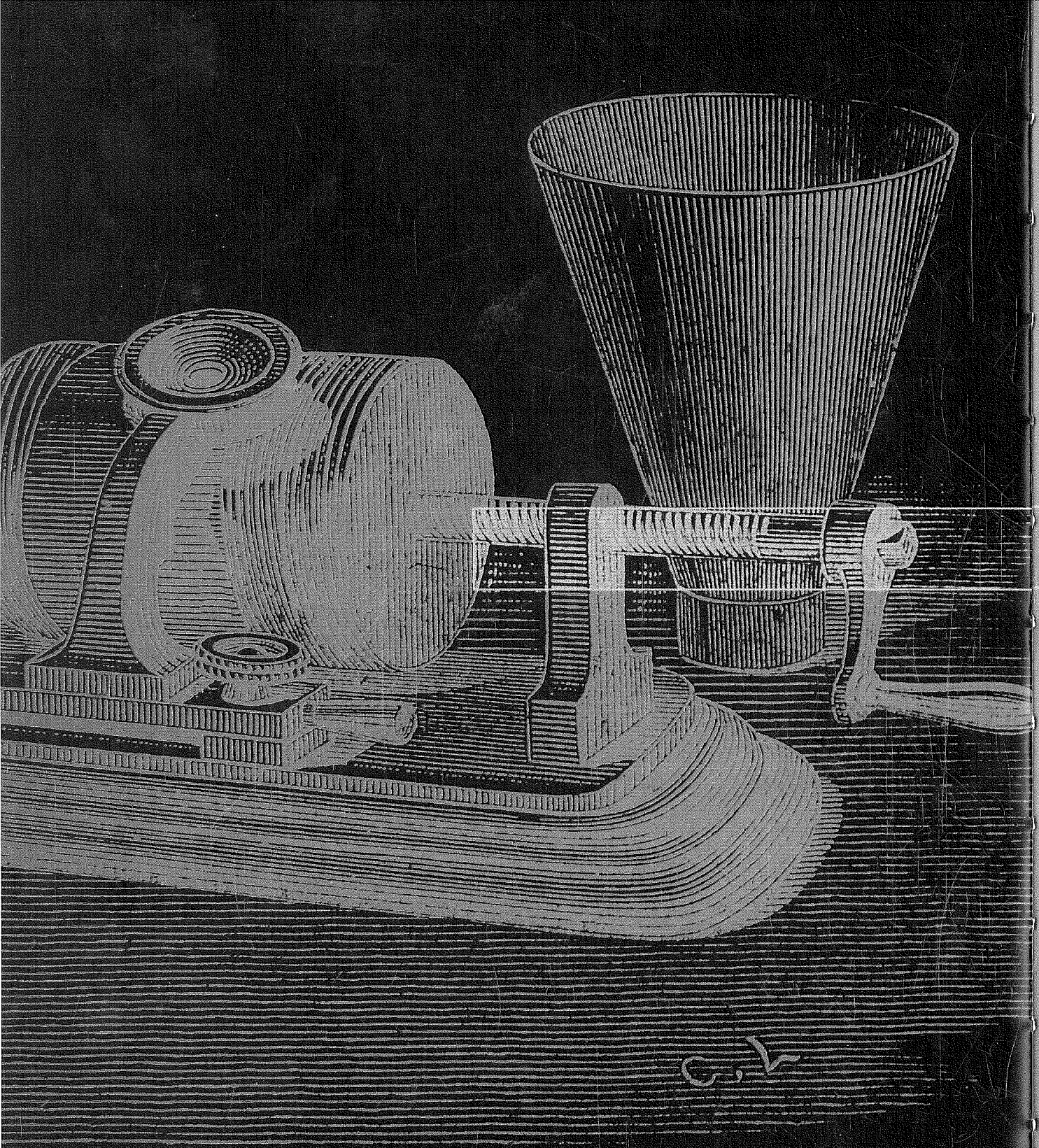
Café-cantante e chope berrante | 157 |

14 CARL LINDSTRON | 163 |

15 COLUMBIA – MÁRIO PINHEIRO | 169 |

# SUMÁRIO

16 DISCO GAÚCHO E PAULISTA | 177 |
Gravação em Porto Alegre | 179 |
Gravação paulista | 180 |
17 PHOENIX | 185 |
18 FÁBRICA ODEON | 193 |
Primeiro disco fabricado no Brasil | 203 |
Bandeira brasileira | 204 |
Gravação | 205 |
Prensagem | 210 |
Comercialização | 214 |
19 DIREITO AUTORAL | 219 |
20 DIVULGAÇÃO | 227 |
21 DOMÍNIO DE MERCADO | 233 |
22 CARNAVAL | 243 |
Zé Pereira | 245 |
Carnaval do início do século | 245 |
Grandes sociedades | 247 |
Tenentes do Diabo | 247 |
Democráticos | 247 |
Cordão da Bola Preta | 248 |
Fenianos | 248 |
Carnaval de rua | 250 |
23 FESTA DA PENHA | 253 |
Cordões | 259 |
24 SAMBA E MARCHA | 263 |
Samba | 265 |
Marcha | 268 |
25 GRAVAÇÕES EM BUENOS AIRES NO INÍCIO DE 1902 | 275 |
26 A CRISE MUNDIAL DO DISCO E SUA REPERCUSSÃO NO BRASIL | 283 |
ÍNDICE ONOMÁSTICO | 296 |
ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES MUSICAIS | 302 |
FONTES DAS ILUSTRAÇÕES | 308 |
BIBLIOGRAFIA | 309 |



CAPÍTULO 1

# FIGNER E A DESCOBERTA DO SOM

FREDERICO FIGNER

"Não cogitei onde era o Pará, não tive a idéia de procurar um mapa para saber o tamanho do Brasil, se era no Atlântico, ou no Pacífico, qual era a capital do país. Só sabia que queria ir ao Brasil." [1] Essa foi a decisão tomada por Frederico Figner no ano de 1891, após rodar quinze meses pela América Central, exibindo um fonógrafo, com seu cunhado que vendia bijuterias douradas.

Seu primeiro contato com o fonógrafo tinha se dado em San Antonio, no Texas, no início de 1889, descrito por ele, anos mais tarde, "como um aparelho com uns canudos que as pessoas punham nos ouvidos e riam." Figner, tcheco, vivendo nos Estados Unidos desde 1882, declarou nunca ter tido interesse em ver tal aparelho e que foi a proposta do seu cunhado que chamou sua atenção. E relembra: "Sem sequer ter a curiosidade de ver primeiro o que era o tal fonógrafo, aceitei a proposta. Ele comprou-o e só depois eu vi o que era. Era a base de uma máquina de costura que tinha de ser tocada com os pés, para fazer funcionar o fonógrafo. Compramos uma porção de cilindros em branco para preparar o repertório para expor nos países latinos." [2]

Durante a viagem Figner encontrou um judeu, vendedor de vernizes, que disse ao ver a exibição do fonógrafo: "Vá ao Brasil que você fica rico." Mais tarde, Figner confessaria: "Eu aparafusei o Brasil na minha cachola, resolvido a, logo que acabasse a nossa turnê, embarcar para o Brasil sem dizer nada a ninguém." [3]

Chegando a São Francisco, Califórnia, em maio de 1891, Figner se deparou com a loja da Pacific Phonograph Company que vendia os primeiros fonógrafos elétricos, a pilha, por 175 dólares. Provavelmente fabricados pela Columbia, pois em Nova Iorque, semanas depois, ao tentar comprar um fonógrafo de Edison na National Phonograph Company, Figner recebeu a seguinte resposta: "Nós não vendemos fonógrafos e sim o direito de exibição em certos territórios." Diante do que ouviu, mandou buscar o fonógrafo da Pacific. Ainda em Nova Iorque, comprou cilindros, baterias, vidros para diafragmas e, para um ano, os sobressalentes. Embarcou num navio de carga e, doze dias depois, aportava em Belém do Pará. Corria o mês de agosto de 1891.

Hospedado no Hotel Central, montou o fonógrafo. Mais tarde relembrou: "Pus-me a experimentar o aparelho, chamei o dono do hotel e disse-lhe: - Hable usted aqui -,

apontando a boca, e ele falou umas frases. Logo em seguida, liguei os tubos e fi-lo pôr os tubos nos ouvidos e reproduzi o que ele falou: - C'est merveilleux, quelle chose extraordinaire! - E em seguida chamou o Dr. Cabral, advogado, que estava conversando com umas artistas de opereta lá hospedadas. Coloquei um novo cilindro e disse-lhe: - Hable, hable usted también. - O Dr. Cabral fez um discurso improvisado contra a República e, ao ouvi-lo, ficou entusiasmado." [4]

O registro do que foi essa primeira gravação de Figner, em Belém do Pará, encontra-se na edição do dia 17 de dezembro de 1892 da *Gazeta Americana* de Porto Alegre, onde se lê o discurso do Dr. Cabral: "Figner deu-nos o ensejo de apreciarmos também um bestialógico, feito no Pará por um jovem de brilhante talento, que colocou os exércitos de Napoleão atravessando o Mar Vermelho tendo à sua frente Jericó, que encontrou Jesus Cristo à testa da redação de um jornal oposicionista e outras personagens que obrigam o público à mais expansiva e franca gargalhada."

Logo a seguir, Figner começou a preparar repertório para as exibições pagas que iria promover no Brasil. Ao lado das gravações norte-americanas, trazidas com ele, gravou lundus, modinhas brasileiras e números dos artistas de opereta hospedados no mesmo hotel. Com esse material, fez da primeira exibição do fonógrafo um verdadeiro sucesso: em apenas um mês, 4.000 pessoas pagaram Rs 1$000 (mil réis) para se surpreenderem, ao ouvir pela primeira vez a máquina falante.

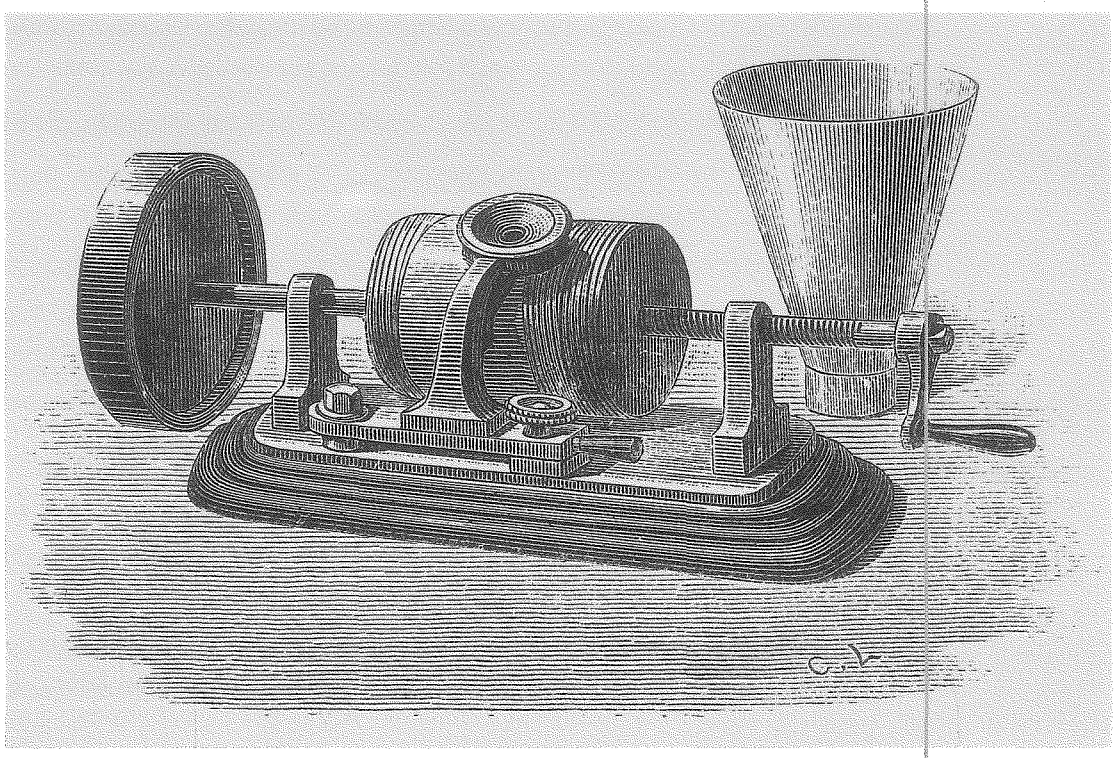
Começando em Belém do Pará, passando depois por Manaus e em seguida por Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Salvador, Figner finalmente chega ao Rio de Janeiro em 21 de abril de 1892. Tinha, então, 26 anos de idade.

## OS PRIMEIROS SONS GRAVADOS CHEGAM AO BRASIL

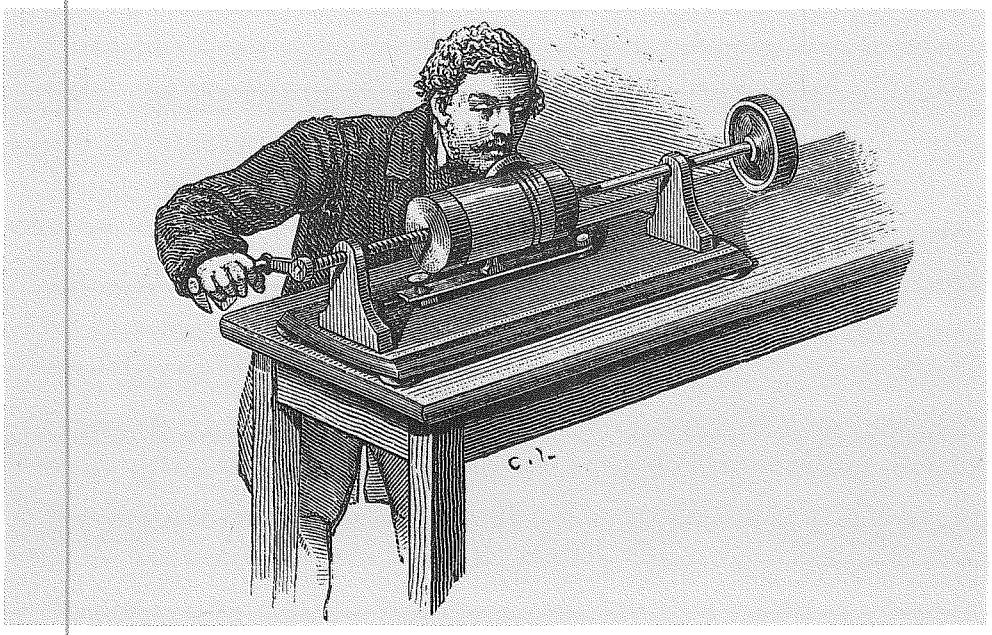
Mas Figner não trazia consigo a primeira máquina falante que os cariocas conheceram. Antes dele, em julho de 1878, fez-se uma demonstração experimental do fonógrafo numa das Conferências da Glória, no Rio de Janeiro. Esse fato ocorreu somente quatro meses após a primeira demonstração pública feita, nos EUA, por Thomas Edison, em fevereiro de 1878.

Essas Conferências, criadas por portaria de 30 de agosto de 1872 como conferências pedagógicas sobre assuntos de interesse público, eram realizadas aos domingos pela manhã na Escola da Freguesia da Glória, no atual Largo do Machado, e regularmente assistidas pelo Imperador D. Pedro II e por membros da família imperial. Despertavam muita curiosidade.

Na edição do *Jornal do Comércio* de 26 de julho de 1878, na seção Miscelânea



FONÓGRAFO DE PAPEL DE ESTANHO TIN-FOIL INVENTADO POR THOMAS EDISON



GRAVAÇÃO NO TIN-FOIL

Científica, lê-se a seguinte nota: "Não tendo sido possível a muitas pessoas que se interessam poderem apreciar este aparelho nas experiências que tiveram lugar na Conferência da Glória, F. Rodde convida essas mesmas pessoas que desejarem assistir a novas experiências para sua casa – Ao Grande Mágico – em o dia 26 do corrente."

A loja Ao Grande Mágico, de propriedade de F. Rodde, localizava-se na rua do Ouvidor 107, no mesmo local onde vinte anos mais tarde Frederico Figner instalaria a Casa Edison.

O fonógrafo apresentado na loja, provavelmente o mesmo da Conferência da Glória, estava na posse de F. Rodde e certamente deveria pertencer à Edison Speaking Phonograph Company, constituída em abril de 1878 para promover e não para vender os tin-foil - fonógrafos de papel de estanho -, dos quais o cilindro não podia ser removido. Somente oito anos mais tarde, em 1886, apareceriam os cilindros removíveis.

A título de esclarecimento, é necessário assinalar alguns princípios do processo de registro de sons. A primeira publicação européia do gênero, *Le Téléphone, le microphone et le phonographe*, de autoria do conde Du Moncel, membro do Instituto de França, foi editada em 1878 pela Librairie Hachette de Paris. Essa obra descreve as normas fundamentais do processo: "Se a velocidade de reprodução for a mesma que a do registro de gravação, o tom das palavras reproduzidas é o mesmo das palavras pronunciadas. Se a velocidade for maior, o tom será mais agudo; se for menor, será mais grave, mas reconheceremos sempre a voz daquele que fez a gravação. Essa particularidade faz com que, nos aparelhos rodados à mão, a reprodução da voz quando canta seja a que mais apresenta defeitos. Nesse caso, o que foi registrado pelo aparelho soa falso. Isto não ocorrerá mais, se o aparelho mover-se sob o comando de um mecanismo perfeitamente regular, como o de um relógio. Dessa maneira, poderemos obter reproduções satisfatórias. A palavra gravada sobre uma folha de estanho pode ser reproduzida várias vezes, mas a cada vez os sons se tornam mais fracos e menos distintos porque os relevos vão se desfazendo aos poucos. Sobre uma lâmina de cobre essas reproduções são melhores. Para que essas reproduções possam ser usadas indefinidamente é necessário tirar muitos exemplares dessas lâminas e, neste caso, a montagem do aparelho deverá ser diferente."

Ainda nesse livro, Du Moncel relata: "Quando, em 11 de março de 1878, eu apresentei o fonógrafo à Academia de Ciências, em nome do Sr. Edison, e que o Sr. Puskas, seu representante, fez falar este maravilhoso instrumento, um murmúrio de admiração percorreu todos os pontos da sala. Esse murmúrio transformou-se em aplausos repetidos."

Um dos personagens presentes à sessão escreveu a um jornal: "Jamais se viu a douta Academia, geralmente fria, se permitir uma manifestação tão entusiasmada. Alguns membros incrédulos por natureza ao invés de examinar o fato físico procuraram deduzi-lo a partir de considerações morais e dele tirar analogias; prontamente

ouviu-se na sala um rumor que parecia acusar a Academia de se deixar ludibriar por um hábil ventríloquo. Os sons emitidos pelo instrumento são exatamente aqueles dos ventríloquos - disse um deles. Disse um outro: Notaram o movimento dos lábios do Sr. Puskas, e da sua figura, quando ele rodou a manivela do aparelho? Não são tais movimentos como os trejeitos dos ventríloquos? Já para outros, o aparelho era ajudado por quem o manuseava. Por fim, a mesa da Academia pediu ao Sr. Du Moncel que ele próprio fizesse a experiência. Mas, para grande alegria dos incrédulos, como ele nunca falara num aparelho desses, a experiência foi negativa. No entanto, alguns acadêmicos, desejando fixar seu ponto de vista sobre o que havia de verdadeiro nessas experiências, solicitaram ao Sr. Puskas que repetisse as experiências diante deles, dentro do gabinete do secretário perpétuo e nas condições por eles indicadas. A experiência foi feita com sucesso. Todos ficaram perfeitamente convencidos. No entanto, os incrédulos não se deram por vencidos. Eles mesmos quiseram fazer a experiência. Só assim aceitariam em definitivo o fato de a palavra poder ser reproduzida dentro de condições extremamente simples." [5]

Essa apresentação, em Paris, realizou-se dias após a demonstração de 19 de fevereiro de 1878, feita por Thomas Edison, ao Departamento de Patentes norte-americano para registro do seu invento, que obteve o nº 200.251.

Curiosamente, apenas nove meses depois de ter sido apresentado nos Estados Unidos, o invento de Edison já constava do elenco dos decretos imperiais brasileiros. Aos 9 dias do mês de novembro do ano de 1878, sob o nº 7.072, Thomas Edison recebeu o privilégio de "introduzir no Império do Brasil o fonógrafo de sua invenção":

*"Atendendo ao que Me requereu Thomaz A. Edison, e de conformidade com o parecer do Conselheiro Procurador da Coroa, Soberania e Fazenda Nacional, Hei por bem conceder-lhe privilégio para, durante o mesmo prazo que obteve nos Estados Unidos da América do Norte, introduzir no Império o fonógrafo de sua invenção, não podendo, porém, exceder de vinte anos o referido prazo e ficando a presente concessão dependente de aprovação da Assembléia Geral Legislativa.*

*João Lins Vieira Cansansão de Sinimbu, do Meu Conselho, Senador do Império, Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, assim o tenha entendido e faça executar.*

*Palácio do Rio de Janeiro em 9 de novembro de 1878, 57º da Independência e do Império.*

*Com a rubrica de Sua Majestade o Imperador*

*João Lins Vieira Cansansão de Sinimbu."*

Na edição de 3 de novembro de 1879 da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, há uma referência à exibição do fonógrafo com entrada paga. A primeira sob essa forma.

Com certeza tratava-se de um tin-foil, talvez o mesmo das apresentações anteriores. Deve ter tido sucesso, pois manteve-se esse anúncio no jornal por mais de um mês. A loja, cujo dono era desconhecido, estava situada na rua do Ouvidor 151, próxima ao Largo de São Francisco.

Em novembro de 1889, os cariocas tiveram notícia do fonógrafo, pela segunda vez. Agora então com cilindros removíveis, trazido pelo Comendador Carlos Monteiro de Souza. Fizeram-se três apresentações: uma para o Imperador, no dia 9 na Praça XV, no Paço da Cidade, hoje Paço Imperial; outra, no dia 12, no Palácio Isabel, atual Palácio Guanabara; e a última no palacete do Príncipe D. Pedro Augusto, filho da Princesa Isabel, horas antes da proclamação da República.

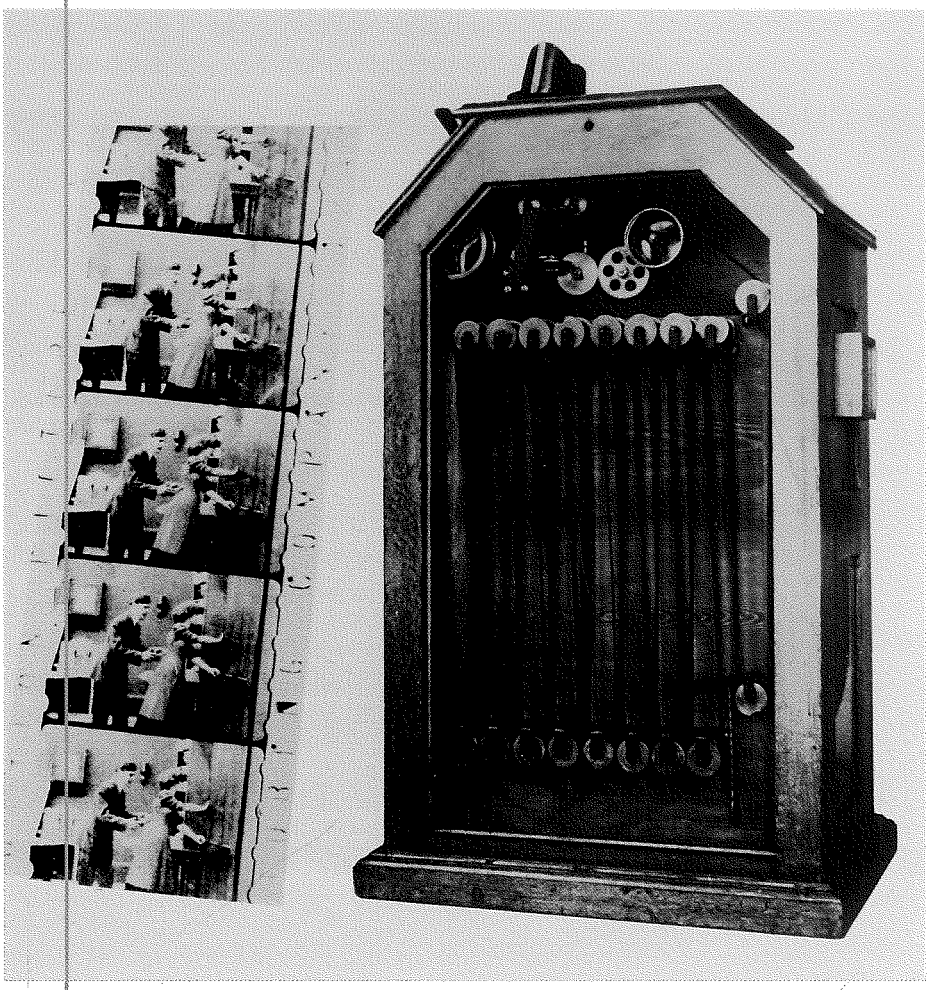
Nem o decreto foi utilizado, nem as demonstrações do Comendador Carlos Monteiro de Souza foram além da gravação das vozes da família imperial. Quem efetivamente implantou e divulgou o fonógrafo no Rio de Janeiro, como já o fizera no Norte e no Nordeste, e mais tarde, com o disco em todo o Brasil, foi Frederico Figner. Nascido em 1866 em Milevsko u Tabor, atual República Tcheca (na época parte não autônoma do Império Austro-Húngaro), Figner tornou-se cidadão norte-americano em 1891 e naturalizou-se brasileiro em 5 de novembro de 1921.

## Divulgação do fonógrafo

A divulgação do fonógrafo no Rio de Janeiro começou com Figner algum tempo depois de sua chegada, ao alugar uma porta na Galeria Moncada, na rua do Ouvidor 167, próxima à esquina da rua da Vala (hoje Uruguaiana). Segundo observação de Mello Moraes Filho, era um "estabelecimento elegantíssimo, recomendado por notabilidades, onde a concorrência de expositores fixava as atenções e atraía os passantes." [6] A loja, dirigida pelos douradores Bernasconi e Moncada, fabricava molduras para quadros, retratos, espelhos e guarnições para sala; era procurada, também, como galeria, por trabalhar com os melhores pintores retratistas da época. A exibição do fonógrafo na Galeria Moncada não durou muito tempo.

Em 1892, com medo da epidemia de febre amarela que freqüentemente ameaçava o Rio de Janeiro, Figner partiu para uma viagem de vários meses. Sempre exibindo o fonógrafo, ele percorreu São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Piracicaba e, mais tarde, Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande. De lá, foi a Montevidéu para acabar em Buenos Aires.

De volta ao Brasil em meados de 1893, Figner encontrou o Rio de Janeiro abalado pela Revolta da Armada. Saiu novamente. Desta vez para Cascadura - lugar então



KINETOSCÓPIO

muito afastado da cidade -, de onde partiu para Barra do Piraí, Juiz de Fora, Barbacena e Caxambu, sem exibir o fonógrafo.

Ainda em 1893, Figner embarcou para a Europa. Em Milão, conheceu a maestrina Ricci, uma professora de música que reunia artistas em sua casa. Figner participou de uma dessas reuniões e gravou cilindros com artistas do Teatro Alla Scala. Um desses cilindros foi com a voz do barítono Blanchard. No dia seguinte, no hotel em que estava hospedado, viu entrar o compositor Giuseppe Verdi acompanhado do maestro Arrigo Boito. O gerente do hotel pediu a Figner que demonstrasse o fonógrafo ao compositor que, ainda não conhecendo a máquina falante, constatou surpreso: "Ma come? Ma come? Sono stati ieri sera nella casa de la Maestra Ricci e Blanchard trovandosi la ha cantato questo? Stupendo!" [7]

Voltando da Europa, Figner passou pelos Estados Unidos onde, em março de 1894,

visitou a Exposição de Chicago. Na busca de novas atrações para suas exibições, descobriu o kinetoscópio. Ele o descreveu como "um armário de 1m20 de altura, por dentro do qual, sobre roldanas, se movia uma fita igual às do cinema de hoje, com os mesmos quatro furos e por cima do armário, numa ponta, havia um buraco com um vidro de aumento por onde se espiava. Entre a fita e a luz que estava por baixo, girava uma roda de folha de uns 25cm de diâmetro que tinha uma abertura de uns 4 milímetros e produzia o efeito de movimento, iluminando o quadrado da fita. Cada fotografia correspondia a uma volta da roda. Eram 16 fotografias por segundo. Espiava-se por um vidro de aumento. As fitas eram de 50 pés de comprimento e as cenas eram pequenas. Luta de boxe, briga de galos, danças etc. Mas eram uma novidade. Comprei 6 kinetoscópios e uns fonógrafos. Aluguei metade da loja 116, hoje 164, da rua do Ouvidor e preparei-os para serem expostos ao público. Como havia fitas como o boxe em que se viam pessoas gesticulando e briga de galos que também tinham espectadores que moviam os lábios, engendrei de colocar ao lado do motor, dentro do armário, um fonógrafo com cilindros preparados para as diversas fitas com falação e gritaria adequada ou música para as danças, e assim transformei o kinetoscópio em kinetofone. Era o cinema falado com o qual ainda não se sonhava." Sobre essas exibições, comentou: "O kinetoscópio dava muito trabalho pois constantemente tinha-se que carregar 25 acumuladores e, não existindo eletricidade isso só podia ser feito na única loja da cidade, na rua Santa Luzia." [8]

Naquele ano de 1894, o kinetoscópio era a nova atração tecnológica do Rio de Janeiro. Figner pretendia estender suas apresentações pelas cidades do Sul e chegar até Montevidéu e Buenos Aires. Antes de realizar esse projeto, mais uma vez foi aos Estados Unidos. Nessa viagem, em Nova Iorque, em fins de 1894, numa casa de mágica veio a conhecer um boneco que jogava damas, descrito por Figner como "a figura de um turco luxuosamente vestido com um turbante, numa bonita cabeça de cera", onde, dentro dele, sentava-se um homem. Pelo braço, numa espécie de coronha de revólver com um gatilho, movia o polegar da mão do boneco para pegar as pedras e as colocar onde quisesse. Adquiriu o boneco e contratou um marroquino de nome Ajeeb que jogava bem e com estatura ideal para a função. Ajeeb trabalhou dentro do boneco, seis horas por dia, por mais de um ano, perdendo apenas três vezes.

Dois anos após, em maio de 1896, Figner voltou de Buenos Aires com uma história, ocorrida no final de 1895, que merece confirmação: "Eu tinha procurado filmar fitas para o kinetoscópio, tendo já importado fitas e uma máquina para perfurar os 4 buracos iguais aos da fita do kinetoscópio, máquina aliás que foi um conto do vigário, pois não podia funcionar direito, por mal feita. Resolvi inventar o cinematógrafo e a máquina de perfurar a fita, e a máquina para revelar e imprimir os negativos, e nisso gastei, além de muita saúde, todo o dinheiro que tinha, trabalhando numa oficina 20

EMPREGO COMERCIAL DO KINETOSCÓPIO

horas por dia, durante dois meses. Mas, finalmente, consegui atirar a imagem numa tela da parede. Tirei umas fitas sem importância, os bondes, os coches e transeuntes em movimento nas ruas da cidade. Como porém não era nada atraente, e eu já estava esgotado, acedi ao pedido do clown Frank Brown, de ir com ele a Rosário exibir o cinema em seu circo. Mas nem ele nem eu gostamos do resultado." [9]

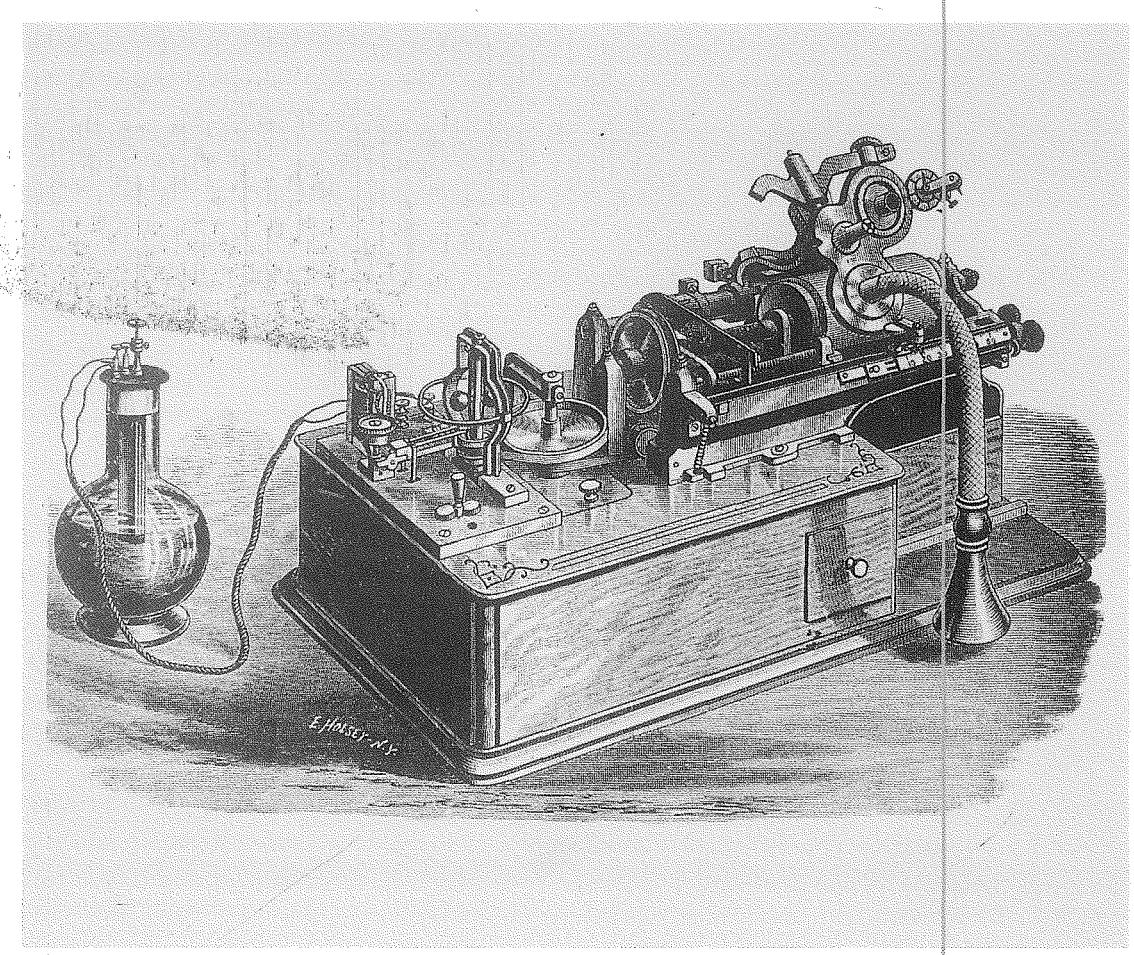
De volta ao Rio de Janeiro em maio de 1896 com os fonógrafos, os kinetoscópios e um aparelho de raio X, que recebera e demonstrara com sucesso em Buenos Aires, Figner instalou-se na rua do Ouvidor 164, onde obteve o grande e último sucesso da sua carreira de novidades: Inana - a mulher que, sem ponto de apoio, flutuava no ar.

Dando a impressão de que tudo acontecera por acaso, declarou: "Um dia um cama-

rada me ofereceu de montar uma ilusão de ótica, a mulher no ar sem ponto de apoio. Aceitei e combinamos a montagem. Era uma mesa de 2 por 2 metros, com um furo circular de 1m80 de diâmetro, e sobre ela colocou-se um vidro de 8mm de espessura. Por baixo, no chão, um pano com uma paisagem com o céu azul e num ângulo de 90º um espelho, de 3 metros de comprimento por 2 de largura, que refletia a paisagem e o que se achava por cima do vidro. Um pano de boca, com um buraco redondo de 1m50 de diâmetro e por dentro dois triângulos, entre o vidro e o espelho, um pano pintado com a cor azul do fundo, para não se ver o que se passava do lado de dentro. Contratou-se uma moça, vestida de um maillot, uma calça curta apertada e uma blusa, que se deitava e fazia movimentos girando sobre o vidro. Quando a montagem estava quase pronta apareceu um conhecido de há anos, Mr. Harris, estabelecido em São Paulo com agência de propaganda e me deu um nome para a mulher que flutua no espaço sem ponto de apoio: Inana. Aceitei e agradeci, e assim surgiu a Inana." [10]

A Inana foi sucesso e durou até março de 1898, chegando até a ser citada na Câmara pelo Dr. José Mariano, deputado por Pernambuco, como exemplo figurado de um fato sem sustentação. O termo até hoje é usado.

O sucesso da Inana estendeu-se, também, ao teatro. Em 17 de janeiro de 1901, no Teatro Recreio, estreou uma revista intitulada "Inana" com texto de Moreira Sampaio e música do maestro Costa Júnior. Tinha como estrela a cantora Pepa Ruiz, que vivia nove papéis, inclusive o da Inana. A revista explorava a mulher que, na rua do Ouvidor, se exibia no espaço sem ponto de apoio. Antes, em 5 de fevereiro de 1898 no Teatro Recreio, a Inana já tinha sido sucesso na revista "O Jagunço" de Artur Azevedo e Paulino Sacramento. Segundo jornais da época, uma música de autoria de ambos brincava "com um aparelho de ilusionismo que atraía multidões à rua do Ouvidor, a Inana." Causa espanto constatar a ingenuidade popular daquele tempo.



FONÓGRAFO ALIMENTADO POR PILHA, INVENTADO POR THOMAS EDISON, PARA USO EM LABORATÓRIO

**1.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **2.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **3.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **4.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **5.** Du Moncel, Theodore A. L. – *Le Téléphone, le microphone et le phonographe* – Librairie Hachette – Paris/1878 – pág. 295/296 | **6.** Mello Moraes Filho, A. J. – *Fatos e Memórias* – H. Garnier, Livreiro Editor – Rio de Janeiro/1904 – pág. 309 | **7.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **8.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **9.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **10.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946

# Phonographos!!

## ☛ Por 18$000

e 12
cylindros
velhos
usados, não
rachados,
podem obter-se

## 12 Cylindros

novos e superiores
com as ultimas modinh-s cantadas
pelo celebre BAHIANO,

## Sta. Consuelo e Julia

Peçam Catalogo á
CASA EDISON - Rua 15 de Novembro, 29

CAPÍTULO 2

# GRAVAÇÃO DE CILINDRO PARA VENDA

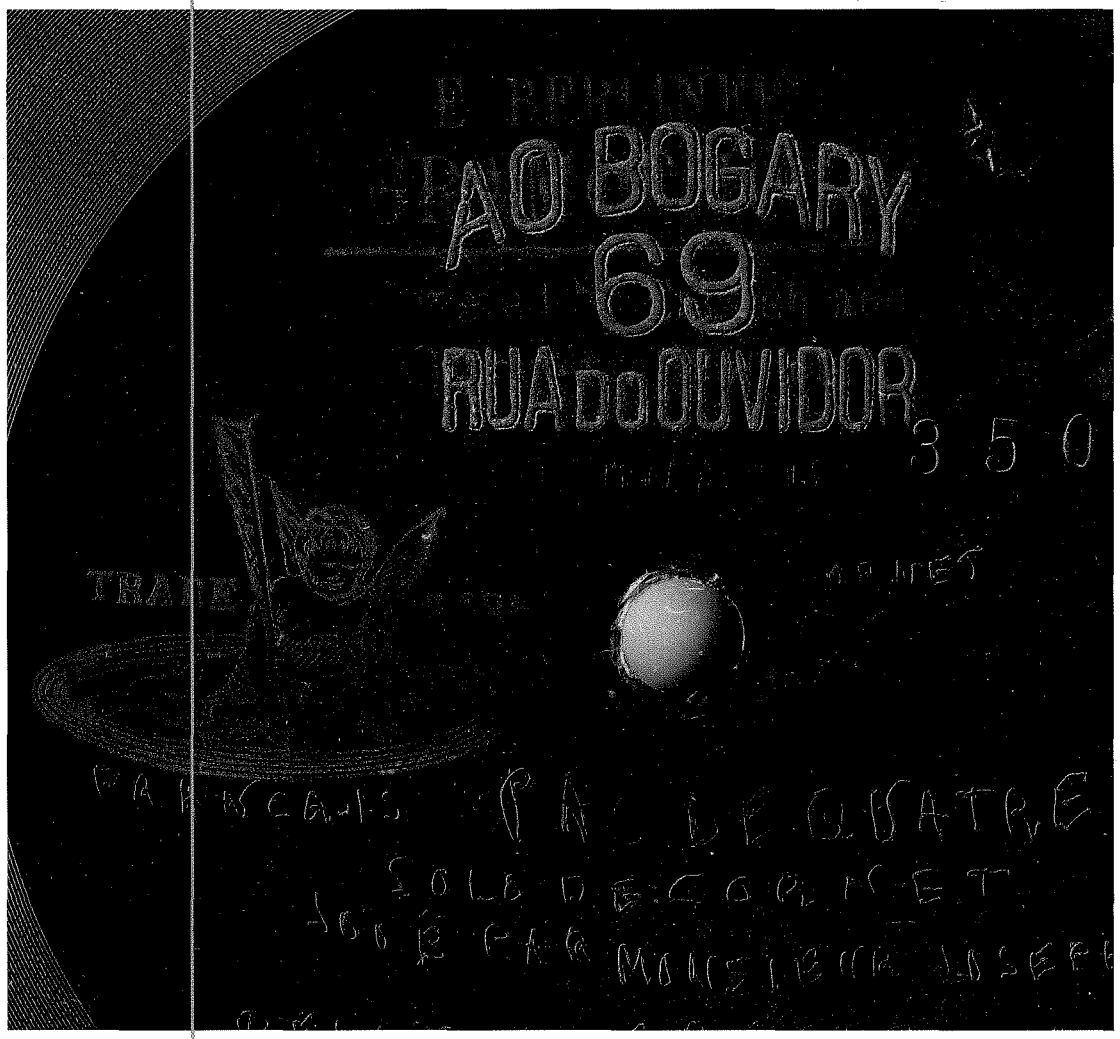
CAIXA DO CILINDRO MOLDADO INVENTADO POR THOMAS EDISON

Os primeiros fonógrafos apareceram no Rio de Janeiro em 1897, importados por James Mitchel. Nesse mesmo ano terminou o fonógrafo de exibição. Começava a era das gravações de cilindro para venda, feitas por Frederico Figner a partir de cilindros previamente gravados. Em princípios de 1898, atingiram quantidade comercializável. É preciso notar que os cilindros desse período eram de cera e podiam ser raspados e polidos para novas gravações, atividade assinalada por depoimento do próprio Figner: "Ás vezes, raspava os cilindros até meia-noite, e tomava a barca para Niterói; e às 8 horas já estava na loja para fazer a gravação. Pagava Rs 1$000 por cada canção e vendia os cilindros a Rs 5$000. E quanto se gravava, quanto se vendia." [11]

Figner não foi o único a gravar cilindro. Já havia concorrência tanto no negócio de gravação como no de venda. Mais tarde, declarou: "No negócio de cilindros só tive um competidor, de nome Martins, que também estava estabelecido na rua do Ouvidor. Muito fanfarrão, meteu-se a fabricar os cilindros aqui e era representante da Gramophone Co. Eu nunca, em tempo algum, me ocupei com meus concorrentes..." [12]

O Martins a que Figner se refere era o português Arthur Augusto Villar Martins, que em 1895 associou-se a outro português, Arnaldo Castilho Natividade de Castro, constituindo a sociedade A.A.V. Martins & Cia., firma registrada em 18 de abril na Junta Comercial sob o nº 41.341. Dedicava-se ao comércio de chá, cera, semente, plantas, louça e perfumaria, na casa denominada Ao Bogary, estabelecida, desde 1º de abril de 1895, na rua Gonçalves Dias 75. Em 1898, transformam a razão social para Castro Martins e mudam-se para a rua do Ouvidor 69, mantendo o mesmo nome Ao Bogary e o mesmo ramo de comércio.

As primeiras gravações em cilindro eram revestidas de um clima de magia. As pessoas se surpreendiam com os sons que saíam daqueles aparelhos misteriosos e, oficialmente, manteve-se esse clima. É curioso notar que nas alíquotas de tributação,




DISCO BERLINER PRENSADO EM VULCANITE NO QUAL OBSERVAM-SE AS MARCAS ANGEL E AO BOGARY IMPRESSAS A QUENTE

desde 1895 até quase 1920, as firmas que comerciavam no ramo de gravação sonora tinham sua atividade principal classificada como "artigos de fantasia".

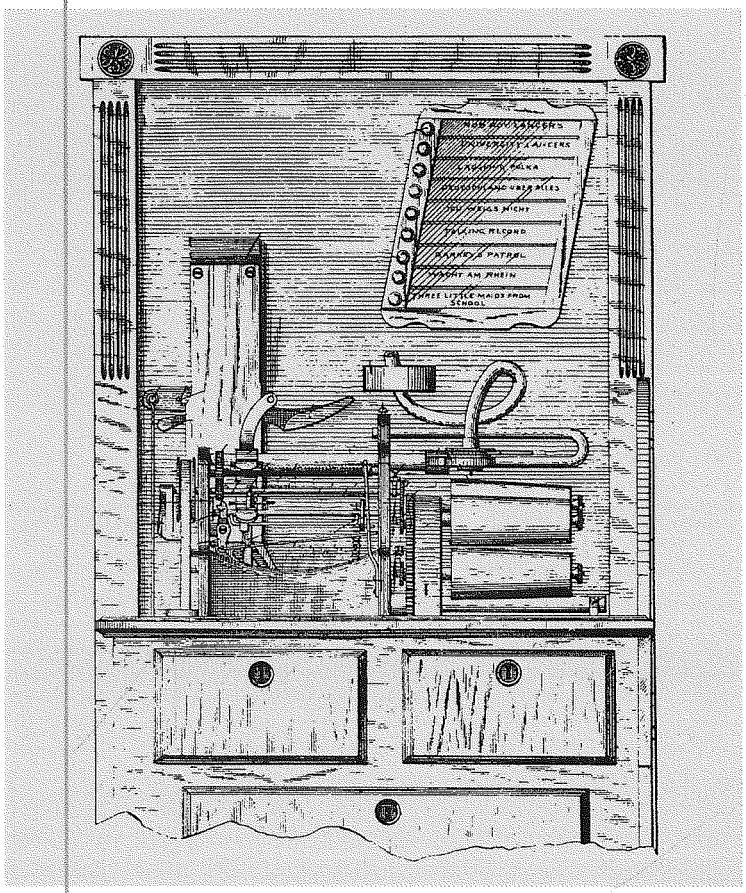
Os discos Berliner de 7 polegadas, gravados na Europa no final da década de 1890 e vendidos no Brasil, traziam, além da marca ANGEL da Gramophone e dos dizeres referentes à gravação, a marca AO BOGARY - 69 - RUA DO OUVIDOR, impressa a quente na própria massa de Vulcanite do disco. Esse fato gerou controvérsias, havendo ainda hoje quem afirme ser o nome AO BOGARY a marca de uma fábrica de disco e outros, mais categóricos, afirmam ser a primeira fábrica de disco no Brasil. Na verdade era apenas a marca da loja representante da Gramophone Co. de Londres, no Rio de Janeiro. A gravadora inglesa também imprimia, nos discos, sua marca registrada: a figura de um anjo desenhando um círculo em sua volta com uma pena de pato.

Frederich M. Prescott exportava, de Nova Iorque, os fonógrafos de Edison e Thomaz Mitchell, no Rio de Janeiro, importava cilindros e grafofones da Columbia. Figner comprava todos. Pouco tempo depois, Prescott fundou a International Zonophone Company em Weissensee, nos arredores de Berlim, e estabeleceu estreita relação comercial com Figner.

O fonógrafo despertava enorme interesse e suas exibições públicas tornaram-se comuns. Instalaram-se fonógrafos acionados por moedas, tal como as vitrolas elétricas automáticas dos anos 40 - as juke-boxes - nas quais o freguês, depois de colocar a ficha correspondente ao custo da audição, escolhia a música desejada pressionando uma tecla. As do princípio do século XX eram máquinas falantes com diversos cilindros montados em tambores, combinados de modo a funcionar em cooperação perfeita entre eles. Eram dotadas de mecanismo separador automático que tornava possível levar qualquer cilindro escolhido à posição de ser tocado. Obtinha-se esse resultado pela introdução, na abertura própria, de uma moeda de valor determinado. Essa ao cair disparava o processo liberando o gatilho do gancho que sustentava o freio, dando partida ao mecanismo. Este, quando acionado, retinha a moeda e impedia a passagem de mais de um cilindro por operação. Isto feito, a máquina estava pronta para o freguês proceder sua escolha e ao fazê-la, bastava comprimir o botão situado em frente ao nome da música do cilindro escolhido.

Em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, especialmente em locais de ajuntamento forçado, como os de espera de condução, instalaram-se, mediante pagamento, fonógrafos para divertimento do cidadão comum. O Largo do Machado, convergência de várias linhas de bonde, era um desses locais. Luiz Edmundo retrata bem o clima de então: "'Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico' é o que se lê gravado no alto do edifício que serve de estação de bondes, erguido numa arquitetura severa, em meio ao casario reles que compõe a fisionomia incaracterística da praça: velhas construções, ainda de aspecto juanino, uma ou outra evoluindo para aquela novidade que o espírito zombeteiro do carioca por vezes chama de 'estilo compoteira'. [eram construções ostentando vasos no alto da empena da fachada, alguns com tampa.] Na parte térrea, larga porta de serviço, por onde entram e saem veículos. Ao lado, uma sala de espera. Pobre e simples, para os passageiros, mostrando, ao fundo, um lavabo, que se decora de um espelho eternamente baço, bancos envernizados; e, digno de especialíssimo registro: em caixas de madeira, dos primeiros gramofones [fonógrafos] que chegam ao Rio, com o seu par de auscultadores de borracha e uma fendazinha para o níquel da auscultação, mostrando um letreiro gravado em metal, com estas palavras: 'Ponha aqui', na parte superior, e, na inferior, 'cem réis'". [13]

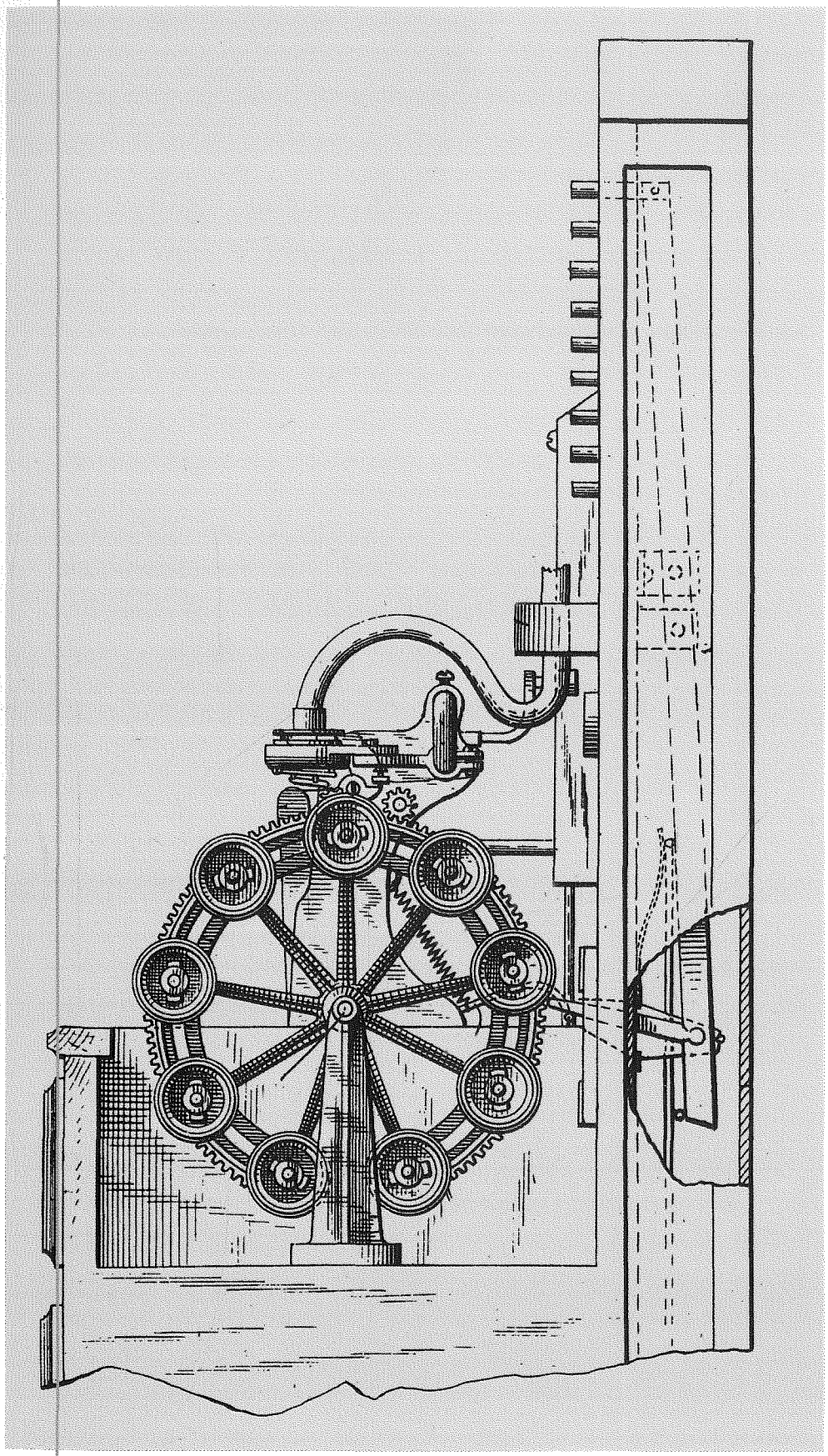
O aparecimento do disco não eliminou o cilindro, embora não seja possível deter-



FRENTE DO APARELHO AUTOMÁTICO QUE TOCAVA ATÉ NOVE CILINDROS MEDIANTE INTRODUÇÃO DE UMA MOEDA DE 100 RÉIS POR CADA MÚSICA

minar, com precisão, até que data este último foi gravado. A veracidade das datas de gravação dos cilindros era suposta. Tanto que no *Diário Oficial* de 11 de setembro de 1907 lê-se: "Fred Figner, negociante, estabelecido nesta praça à rua do Ouvidor nº105, 'Casa Edison', com comércio de importação direta de fonógrafos, grafofones, artigos de eletricidade, máquinas de escrever e outros, vem apresentar à meritíssima Junta Comercial a marca acima colada, adotada pelo suplicante para distinguir os cilindros 'Phrynis' de seu comércio e consistente na própria figura do cilindro em posição oblíqua, tendo nele estampada a palavra 'Cylindre' e abaixo do mesmo em tipos sistemáticos quase unidos, a inscrição 'Phrynis', também obliquamente dentro de um rótulo com a parte superior curvilínea e recortada e a inferior quebrada nas duas extremidades. O referido rótulo será usado em papel e tintas de toda e qualquer cor e será aplicado exteriormente em pequenas caixas de papelão do mesmo formato dos cilindros, afim de bem distingui-los e assim melhor garantir ao suplicante os seus direitos de propriedade e comércio."

DESENHO DA PATENTE DA MÁQUINA AUTOMÁTICA DE TOCAR CILINDRO



A data de registro dessa marca indica que se gravou deste cilindro até boa parte da segunda década. Figner era seu único representante. O interesse em representá-la fica evidente no momento em que se conhece que os irmãos Charles e Jules Ullman, além de proprietários da fábrica Phrynis, foram os organizadores financeiros da International Talking Machine-Odeon a quem Figner estava cada vez mais ligado. As músicas gravadas pela Casa Edison eram as mesmas encontradas nos cilindros Phrynis e nos discos Zonophone e, mais tarde, nos discos Odeon oferecidos nos catálogos da Casa Edison a partir de 1902.

Além dos cilindros Phrynis, embora em menor escala, Figner também utilizava os cilindros virgens importados diretamente da National Phonograph Company pela firma Davidson Pullen & Cia. estabelecida na rua da Quitanda 119, no Rio de Janeiro. Até então, fazia-se gravação a partir de cilindro de cera gravado que, posteriormente raspado, tornava-se novamente apto para nova gravação.

O custo, nessa primeira etapa, era de Rs 1$500 pelo cilindro, mais Rs 1$000 para o cantor que gravava. O preço de venda era de Rs 5$000 (cinco mil réis). É evidente que se houvesse somente o custo do cilindro virgem, sem raspagem de preparação e risco de quebra, acrescentado apenas do custo do cantor, a possibilidade de lucro seria maior; e o tempo disponível aumentaria o número de gravações diárias. Figner declarou: "Tudo que se gravava se vendia."

Só sabemos hoje como se comportava o mercado de cilindros no princípio do século XX através de anúncios de jornais. Os apelos para troca, contidos neles, constituem uma curiosidade. Não assinalavam as modalidades comerciais, mas detalhavam os vários tipos de troca. Possivelmente tratava-se de processo habitual. Os primeiros anúncios são da casa Ao Bogary, concorrente de Figner.

Um desses anúncios, trazendo como novidade a cópia de cilindro, comunicava textualmente: "Caso o freguês queira de hoje em diante posso vender cópias dos grandes por Rs 4$000 e dos pequenos por Rs 1$300." Possivelmente, faziam-se cópias por processo pantográfico. Esse processo, registrado pela Pathé em 1896, beneficiou os técnicos de gravação durante os primeiros anos do século XX. A duplicação pantográfica oferecia vários tamanhos de cilindros a partir de um cilindro original de tamanho maior.

Mais tarde, já processados industrialmente e não mais gravados e raspados um de cada vez, passou-se a usar o cilindro moldado, produzido em massa a partir de um processo eletrolítico de pulverização a ouro inventado por Edison. Descreviam-se tanto a prata como o ouro como os metais mais apropriados para eletrodeposição, num cilindro original, em torno do qual se construía um molde de cobre.

Depois de 1902, os novos cilindros de alta velocidade, moldados em cera dura, foram também duplicados a partir dos cilindros de cera marrom de tamanho concerto, mas

somente por encomenda. Esse tipo de serviço foi mantido, durante vários anos, pelas maiores companhias de fonógrafos.

Para moldar os sulcos de maneira adequada no exterior de um cilindro tentou-se, inicialmente, usar uma fôrma articulada que se abria em duas partes. No entanto, a experiência mostrou que o melhor procedimento era um molde metálico em cujo interior estivesse impresso o negativo de um cilindro original. Sendo o molde oco, derramava-se nele, até enchê-lo, uma mistura de ceras fundidas. Em seguida, faziam-no girar em alta velocidade, obrigando o material a distribuir-se uniformemente contra as paredes internas já impressas. Continuava-se a rotação até a cera ficar bastante consistente para manter a forma. Controlando-se criteriosamente a injeção da cera quente e, logo a seguir, resfriando-a, obtinha-se seu encolhimento; o suficiente para que o cilindro fosse removido do molde por um mandril que o tornava oco. O processo tornou-se fácil ao se conseguir fazer a superfície do cilindro ligeiramente inclinada para uma das extremidades, que naturalmente era mais fina.

Se os fonogramas pudessem ser feitos com materiais semelhantes à cera, seria o ideal. A escolha deveria recair sobre um material duro e consistente que resistisse à deterioração. Como exemplo adequado, citava-se a mistura de asfalto, estereato de chumbo e goma resina.

Lançado como novo produto industrial, o cilindro de cópia, fabricado em material duro e resistente, trazia como novidade o sulco registrador com a seção circular muito

ANÚNCIO DA CASA BOGARY NO JORNAL DO BRASIL, DATADO DE1902

PREÇOS DA CASA BOGARY

"HIS MASTER'S VOICE"
OUVINDO A VOZ DO SEU DONO

Unica casa que possue o grande repertorio de cançonetas lundús e modinhas do popularissimo Eduardo das Neves

Cylindros grandes partidos recebe-se em troca com caixa por.....
Cylindros grandes perfeitos, recebe em troca com caixa por.....
Cylindros pequenos partidos, recebe em troca com caixa por.....
Cylindros pequenos perfeitos, recebe em troca com caixa por.....

| | |
|---|---|
| Phonographo «Edison Concerto» | 400$000 |
| Phonographo «Home Edison» | 180$000 |
| Phonographo «Standard Edison» | 120$000 |
| Graphophone Q. B. com tampa | 50$000 |
| Graphophone Azul D. X | 58$000 |
| Graphophone Columbia A. A | 65$000 |
| Graphophone Columbia A. T | 110$000 |
| Graphophone Mixto A. B | 120$000 |
| Graphophone Columbia Grand A. G | 250$000 |
| Dita idem Misto com o novo reproductor | 320$000 |
| Graphophone Home Grand H. G | 480$000 |
| Graphophone Grand G. G | 700$000 |

Todos os apparelhos acima são completos com reproductor, gravador e corneta.

| | |
|---|---|
| Cylindros grandes impressos, nacionaes ou estrangeiros Columbia | 6$000 |
| Cylindros em branco, grandes | 4$000 |
| Cylindros pequenos, impressos nacionaes ou estrangeiros | 2$000 |
| Cylindros pequenos em branco, nacionaes ou estrangeiros | 1$000 |
| Graunophones 1° modelo | 70$000 |
| Graunophones Victor | 130$000 |
| Graunophones Monarcha | 170$000 |

ULTIMA NOVIDADE

| | |
|---|---|
| Graunophones Columbia Concerto, corda para 7 placas grandes | 180$000 |
| Graunophones Columbia pequeno | 110$000 |
| Placas de 9 a 10 pollegadas, cada 4$500, duzia | 50$000 |
| Placas de 7 pollegadas, cada 2$500, duzia | 28$000 |
| O novo reproductor para qualquer graunophone ou zonophone | 18$000 |
| | 12$000 |
| | 2$000 |
| | $250 |
| | $500 |

Está sendo distribuido o catalogo illustrado

Primeira e unica fabrica na America do Sul para a fabricação de cylindros e impressão nitida dos mesmos, só originaes

69 RUA DO OUVIDOR 69

precisa e passo muito mais fino do que os até então empregados. Isso significava a opção de 40 ou 80 sulcos por centímetro, 2 ou 4 minutos de duração. Esses cilindros serviam apenas para cópia, e não para gravação direta. Desde 1888 conhecia-se o processo de duplicação. Mas problemas mecânicos, além dos problemas de patente, não permitiram seu emprego imediato. Só a partir de 1890 começou a ser usado.

O cilindro de cera marrom foi o mais usado no período em que a gravação e copiagem eram executadas pelas próprias casas gravadoras. Esse cilindro marrom foi produzido por Edison e por outras companhias até surgir, em 1902, o método de moldagem, que possibilitou a fabricação em grande escala.

Encontram-se, hoje, raríssimos cilindros marrons com numeração, fabricante e título gravados em sua cera. Em quase todos, o título, a numeração e o fabricante eram impressos em fita de papel envolvendo uma de suas extremidades.

As companhias de fonógrafo mantinham sob forte segredo as receitas de fabricação de cilindro. Suas fórmulas, na época altamente secretas e muito valorizadas, eram geralmente compostas por um sabão metálico acrescido de cera ou parafina e de um estabilizador inorgânico. A receita mais comum era:

*ácido esteárico 12 libras*
*soda cáustica 1 libra*
*cerasim ou cera de parafina 1 libra*
*óxido de alumínio 1 onça*

Existiram vários tipos de cilindro com emprego específico. Nenhum deles fabricado no Brasil:

**Standard** – termo simplificado de standard size – feito, desde 1889, de cera branca ou marrom para gravação de 2 minutos.

**Concerto** – de diâmetro grande, também usado desde 1889. Possibilitava grande volume de som por sua maior velocidade linear. Empregado, mais tarde, apenas para duplicação.

**ICS International Correspondence Schools** – usado para cursos de línguas, apareceu por volta de 1901.

**Amberol** – encontrado no mercado a partir de 1908. Era do tamanho standard e fabricado em cera dura preta para gravação em 200 sulcos por polegada com 4 minutos de duração.

**Amberol azul** – cilindro de 4 minutos, do tamanho padrão de Edison, lançado em outubro de 1912. Feito de celulóide, tingido de azul em várias tonalidades e cheio internamente com gesso para encaixe no mandril. Substituiu o amberol de cera preta, muito quebradiço. Teve enorme aceitação no mercado com a melhor qualidade de som den-

tre todos os que existiram. Apresentados em dois tipos: 2 minutos com 100 sulcos e 4 minutos com 200 sulcos por polegada.

A velocidade normal de rotação do fonógrafo estava estabelecida em 160 voltas por minuto. A reprodução do som era feita através de agulhas de safira, rubi ou diamante, dependendo do tipo de cilindro usado.

CAIXA E CILINDRO PHRYNIS COM O NOME DA MÚSICA E DO INTÉRPRETE GRAVADOS NO BORDO

Existe hipótese, até agora sem prova, de que Figner possuía máquina de sua invenção na qual reproduzia, nos cilindros, música estrangeira e brasileira. Há quem afirme que as duplicações eram feitas por processo convencional, ou seja, de fonógrafo para fonógrafo. Uma declaração do próprio Figner esclarece a questão. Confessa que "trabalhei na máquina para reprodução de cilindro, isto é, reproduzir no cilindro virgem a música importada dos Estados Unidos. Consegui depois de muita experiência, o meu desideratum." [14]

Que máquina seria essa? Não se conseguiu saber. Mas sabe-se que a duplicação era um método de transferência dos registros sonoros de um cilindro para outro. Usava-se, no original, uma agulha reprodutora de ponta esférica e montada paralela a ela, e a ela também ligada, corria uma agulha de corte sobre o cilindro virgem gravando o conteúdo do cilindro original. Isto era conhecido, também, como dublagem, uma palavra que foi se transformando e virou dubing. Passou a ter o significado de copiar ou duplicar partindo do positivo.

## O PRIMEIRO CATÁLOGO DE CILINDROS E DISCOS EDITADO NO BRASIL

Em dezembro de 1897, Figner acabou com a loja da rua do Ouvidor 116 e mudou-se para um sobrado na rua Uruguaiana 24. Lá permaneceu por mais de um ano apenas vendendo fonógrafos e cilindros. Ainda nesse sobrado, em princípios de 1900, publicou um catálogo contendo máquinas falantes, cilindros e discos. Não anunciava, ainda, nenhuma das numerosas curiosidades industriais norte-americanas sem qualquer relação com o processo sonoro. Curiosidades que passaram a ser, daí por diante, o recheio alegre de seus catálogos.

Contrariando todas as afirmativas feitas até agora, de que o Catálogo da Casa Edison para 1902 foi o primeiro editado, afirmamos e comprovamos que dois anos antes, o Catálogo de 1900, ainda sem o nome de Casa Edison, foi sem dúvida o primeiro publicado no Brasil para cilindros, discos e máquinas falantes. Continha, além da relação dos cilindros gravados pessoalmente por Figner no Rio de Janeiro, discos Berliner prensados pela Gramophone, da qual ele tornara-se o maior vendedor.

No entanto, o Catálogo da Casa Edison para 1902 tem o privilégio de conter a relação dos primeiros cilindros e discos gravados no Brasil e permite, através de numeração contínua, avaliar a significativa produção brasileira gravada no Rio de Janeiro. Com ele, também, é inaugurada a diversificação comercial a que Figner se dedicou, daí em diante profusamente mostrada em todas as publicações da Casa Edison.

14

# 1900

# Phonographos
# Graphophonos
# Phonogrammas
# Pertences

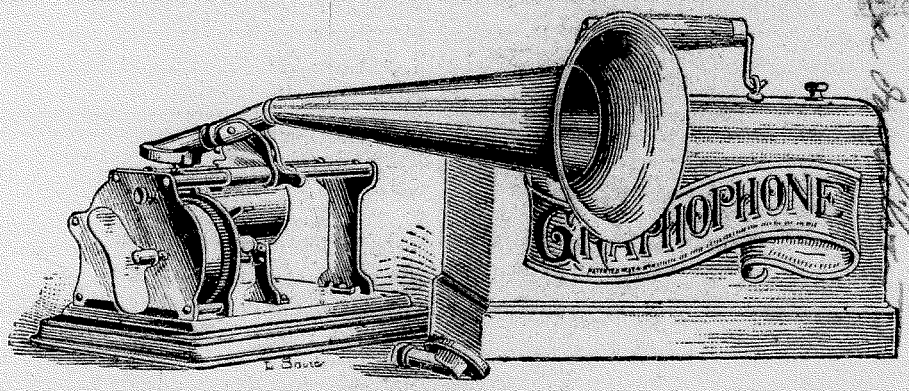
IMPORTAÇÃO DIRECTA

## FRED. FIGNER

N. 24 Sobrado, Rua Uruguayana, N. 24 Sobrado

**RIO DE JANEIRO (BRAZIL)**

## Graphophono Columbia Mignon

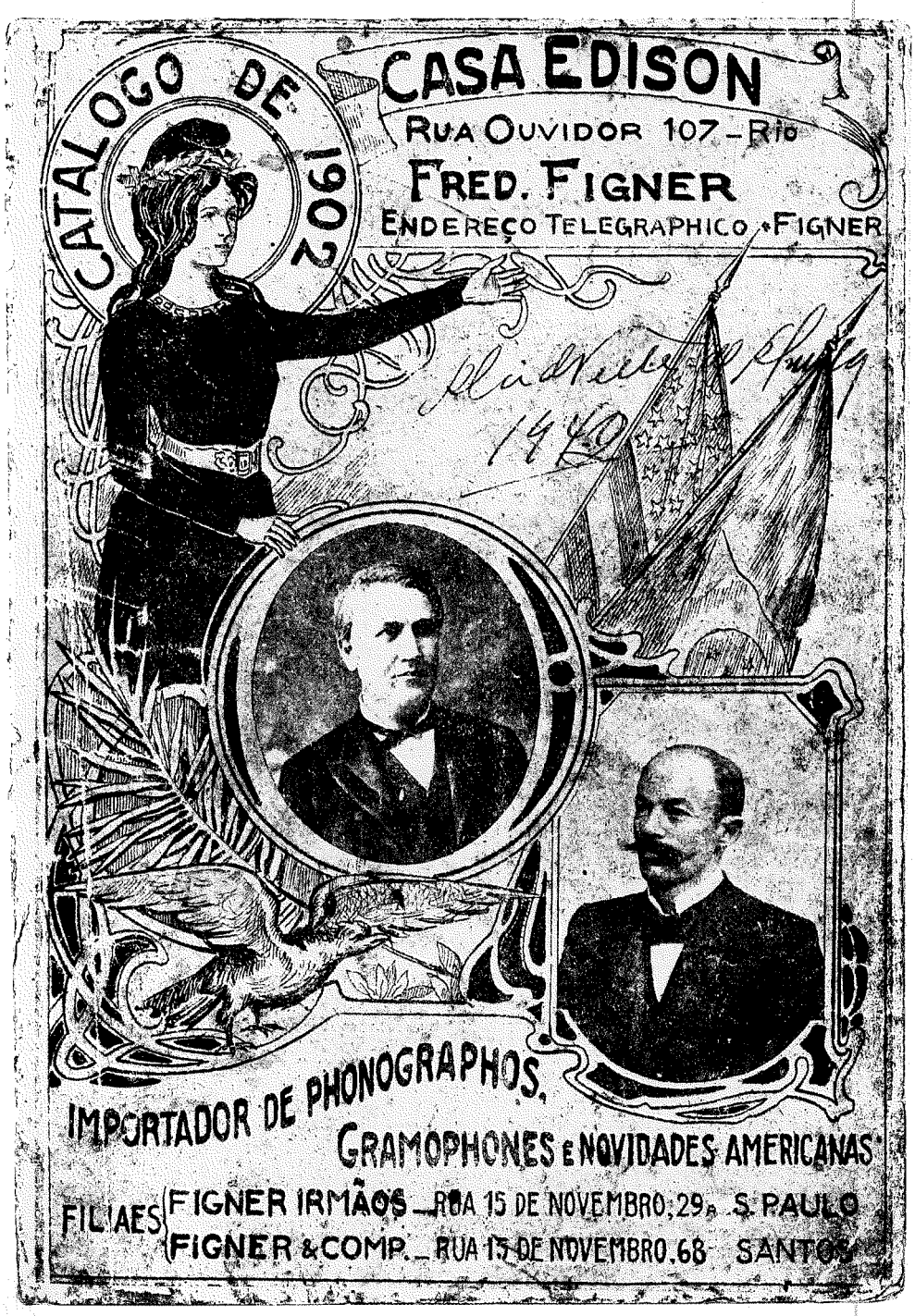



Graphophono „MIGNON" modelo aperfeiçoado e lindissimo apparelho em apparencia, solido em construcção, de corda continua, montado em uma caixa elegante, importado da America do Norte, diafragma reproductor com ponteiro de saphira, corneta

**Preço completo:** .....

**Gravador extra:** .....

PRIMEIRO CATÁLOGO EDITADO POR FIGNER EM 1900




CATÁLOGO DA CASA EDISON PARA 1902

# Produção e comercialização de cilindro

O cilindro permaneceu presente, com produção significativa, por toda a primeira década do século XX e boa parte da segunda. Nos dois últimos anos do século XIX, a atividade de gravação de cilindro, no Rio de Janeiro, foi intensa, mas não podia ter, ainda, expressão comercial por causa da limitação imposta pelo cilindro de cera que não possibilitava cópia. Só em 1901, ao surgirem no mercado os cilindros moldados, a produção de cilindro adquiriu escala comercial. O resultado está documentado no Catálogo da Casa Edison para 1902. Nele encontram-se: 50 modinhas, 81 cançonetas e lundus, 6 duetos, 14 discursos, 4 marchas, 7 dobrados, 9 valsas, 16 polcas, 5 tangos, 5 maxixes. Destaque especial foi dado às gravações executadas pela Banda do Corpo de Bombeiros sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros: "Sinfonia do Guarany" gravada em três cilindros, 5 valsas, 11 polcas, 5 tangos, 1 xote, 1 mazurca e 4 dobrados. Esse catálogo apresentava mais de duas centenas de gravações em cilindro e disco, todas disponíveis para remessa no mesmo dia da chegada dos pedidos para os estados, o que implicava a manutenção, em estoque, de todas as peças anunciadas.

Para os catálogos internacionais de cilindro gravado, editados entre 1900 e 1912, a atividade exercida no Brasil era inexistente. Países como Portugal e Argentina, com respectivamente 144 e 321 gravações, estão presentes nesses catálogos onde o Brasil não consta. É importante assinalar que esses números indicam a produção de vários anos. A eles, pode-se contrapor um único catálogo – o da Casa Edison para 1902 – contendo 228 gravações produzidas em pouco mais de um mês entre cilindros e chapas, como então se chamavam os discos. Em seguida, ainda no primeiro semestre, foram gravadas mais 500 ceras. Adicionalmente, sabe-se que não se editou apenas esse catálogo, como também a Casa Edison não era a única casa gravadora. As gravações do Brasil não figuram em nenhum desses catálogos, mas deveriam. Elas não foram feitas à margem do complexo internacional, e a obrigação aumenta ao saber-se que nenhum outro país das Américas, fora os Estados Unidos, teve privilégio de patente.

Nesses catálogos internacionais encontram-se raras referências a músicas brasileiras: o "Hino Nacional", a "Abertura do Guarany" e o "Vem Cá, Mulata". Fora dessas, existem registros que se supõem brasileiros apenas pelo título: "Mulata", sob o nº 19.400, "Maxixe Brasileiro", sob o nº 19.414 e "Rapsódia Brasileira", sob o nº 5.039.

343 Clarinette—Brilhante sólo.
344 » Variações.
345 » Sylvia, polka.
346 » Ondas do Danubio.
347 » Estudiantina.
348 » Mignon—Solo.
349 Piston—Serenata de Schubert.
350 » Secret, polka—(com orchestra.)
351 » Miserere do Trovador.
352 » Mascotte.
353 » Elegante, polka.
354 » Concerto, polka.
355 » Bellas violetas.
356 » Serenata Braga — (com orchestra.)
357 » Na velha Madrid.
358 » Noiva do Sul.
359 » Dançando no celleiro.
360 » Estrella polar.
361 Violino—Cavalleria Rusticana — Intermezzo.
362 » Trovador—Miserere.
363 » Traumerei.
364 » Sabiá.
365 » Ave Maria de Gonuod.
366 » Canto da primavera.
367 » Serenata de Beethoven.
368 Mandolim—Dança caracteristica.
369 » Marcha.
370 » Contador de historias, valsa.
371 » Os cyclistas.
372 Xilophone—Brilhante, Galope.
373 » Carnaval de Veneza.
374 » Dançando ao Sol.
375 » Leonora, valsa.
376 » Popular, aria.
377 » Noite de luar.
378 » Passeio no campo.

## GARGALHADAS INGLEZAS

379 Laughing song.
380 Laughing coon.

## REPERTORIO DE MODINHAS

CANTADAS E ACOMPANHADAS AO VIOLÃO PELO «CADETE»

### CANÇÕES

381 Ave Maria
382 A mulher
383 A Roseira.
384 A tarde
385 As Ballas.
386 A Borboleta.
387 A Nota
388 Amo muito
389 A Saudade
390 Ao virar.
391 A Côr moreno.
392 Bem-te-vi, 1° e 2°
393 Roiadeiro.
394 Cânna verde.
395 Costureira.
396 Ciumes.
397 Chiquinha.
398 Como és esperta.
399 Capoeira.
400 Desprezo.
401 Elle comeu.
402 Estrada de ferro.
403 Escuta.
404 Estrella d'Alva.
405 Gosto de ti.
406 Jaz linda noite.
407 Lyrio na Campina.
408 Rei Umberto I.
409 Loura trança.
410 Meu paiz.
411 Morena.
412 Morena do Rio.
413 Mulata.
414 Laranja da Sabina.

CILINDROS À VENDA PUBLICADOS NO CATÁLOGO DA CASA EDISON PARA 1902



X 509 Angú do Barão
X 510 Parodia a Elvira.
X 511 Mamãe me enganou.
X 512 Me compra yayá.
X 513 Polka do diabo coxo.
X 514 Parodia do angú.
X 515 Bicho que róe.
X 516 Olympia.
X 517 Tango da Bahia.
X 518 Conselhos de um noivo.
X 519 Defeito (monologo.)
X 520 Euridice.
X 521 Olga.

## Cadete e Bahiano

DUETTOS

486 Os 2 creoulos.
487 Laura.
488 Desafio portuguez.
489 Serenata no cemiterio.
490 Chegadinho (parodia.)
491 O genro e a sogra.

## Eduardo das Neves

A 492 A gargalhada.

## DISCURSOS ARREBATADORES

### e Eloquentes

493 No tumulo de Saldanha da Gama.
494 Commemoração da morte de Saldanha da Gama.
495 No tumulo do Imperador.
496 A recordação do Marechal Floriano.
497 A lastima do povo.
498 Defeza do Dr. Andrade Figueira.
499 Pronunciado pelo Dr. Silva Jardim.
500 A mulher brazileira.
501 Sobre a victoria do Amapá.
502 A politica paulista.
503 A ambição e a vingança.
504 A gloria brazileira.
505 Ao homem mais nobre do Brazil.
506 Um deputado negro na Camara dos Deputados.

## Bandas

ESPECIALMENTE ORGANISADAS PARA A CASA «EDISON»

### Marchas

507 Aurora.
508 Caçadores.
509 Romana.
510 Patria.

### Dobrados

512 Guarany.
513 Os garotos.
514 15 de Novembro.
515 Forastor.
516 Victoria de Canudos.
517 Passa Calle Tinoco.
518 Gloria do Chile.

### Polkas

519 Suspirosa.
520 Olga.
521 Pensa em mim.
522 Julieta.
523 Brilhantina.

### Valsas

524 Provoca a gente.
525 I moreti.
526 Não se póde ser bonito.
527 Estou desprezado.
528 Não me serve.
530 Fregoli.
531 Guarany.
534 Esta noite.
535 Paulistana.

### Tangos

536 Jocotó.
537 Da revista Amapá.
538 Fan, fan.
539 Sogra do Rio-Nú.
540 Bico do papagaio.
541 Padeiro.
542 Estou na quebradeira.

### Maxixes

543 Suspende o choro.
545 Sempre chorando.
546 Dos feniânos.
547 Dos Brochas.
548 Em ti pensando.

415 Nunca Amei.
416 O Bond.
417 Olhos azues.
418 Leonor.
419 Preta Mina.
420 Parodia ao Guarany.
421 Primavera.
422 Perdão.
423 Princeza do Imperio Chinez.
424 Pacha isana.
425 Pescaria.
426 O Conceito Portuguez.
427 Quisera amarte.
428 Rosa do sertão.
429 Bello na rua do Ouvidor.
430 Saldanha da Gama.
431 S. Christovão.
432 Peste bubonica.
433 Sobre o Mar.
434 Andrade Figueira.
435 O coió sem sorte.
436 A camponeza morena.
437 Morenihha eu tenho medo.
438 O lindo bonequinho.
439 O beijo.

## Cançonetas, Lundús

UM VASTO REPERTORIO DE MODINHAS CANTADAS COM ACOMPANHAMENTO DE VIOLÃO PELO POPULAR CANÇONETISTA BRAZILEIRO

### BAHIANO

440 Isto é' bom.
441 Lundú bahiano.
442 Sorvete, Yayá!
443 Chula fluminense.
444 Não empurre.
445 Vigilias de amor.
446 Seu anastacio.
447 O fazendeiro.
448 Fado portuguez.
449 Marcha triumphal.
450 Se eu podesse.
451 Esperança perdida.
452 Pot-pourri.
453 O homem é o diabo de calças.
454 Padeiro do Rio-Nú.
455 As mocinhas d'esta terra.
456 Queres que eu ria.
457 Helena.
458 Noivo em cocegas.
459 Fado do Hilario.
460 Laranjas da Sabina.
461 Missa campal.
462 Os novissimos do homem.
463 Gondoleiro do amor.
464 Esteja quieto.
465 Pinica-páo.
466 Lundú do norte.
467 Retrato de Armida.
469 Perdão, Emilia.
469 Ella é bonita.
470 Chegadinho.
471 Deputado do Tim-Tim.
472 O sino da tarde.
443 Louge da minha terra.
474 Sabiá formoso.
475 Marido infeliz.
476 Jogo dos bichos.
777 Pobre humanidade.
478 Canção do vagabundo.
479 Mulata valdosa.
480 Pau Paulino.
481 A S. Christovão.
482 Tango das Mangas.
483 Uma sorte amargurada.
484 Chefe de Orchestra.
485 A boceta de rapé.
X 487 Separação.
X 488 Seu Nicolau.
X 489 O Caixeiro.
X 490 O Buraco.
X 481 A Cabocla.
X 492 Pela janella.
X 493 Fui entrando.
X 494 Refresco gelado.
X 495 Canção Santo Antonio.
X 496 O Rouxinol de Elvira.
X 497 A Pombinha de Lúlú.
X 498 Borboleta gentil.
X 499 Coió sem sorte.
X 500 A Mulata.
X 501 Noite serena.
X 502 Matuto do Ceará
X 503 Os recelos.
X 504 Tongo da mioqueca.
X 505 Pombinha de Chiquinha.
X 506 Se a paixão matasse.
X 507 A lua.
X 508 A Rosa.



CILINDROS À VENDA PUBLICADOS NO CATÁLOGO DA CASA EDISON PARA 1902



## EXECUTADAS PELA BANDA
DO
## CORPO DE BOMBEIROS

549 Symphonia do Guarany (em 3 cylindros).

### Valsas

550 Albertina. 551 Despedida.
552 Marilia. 553 Cicilia.
554 Noite de Luar.

### Polkas

554 Juandy.
555 Lydia.
556 Depois do casamento.
557 Riso de Anjo.
558 Delicada.
559 Tatá.
560 29 — ! ! !
561 Anacleto de Medeiros.
562 Em familia.
563 Geny.
564 Perereca.

### Tangos

564 O!
565 Bebé.
567 Felicidade.
568 Bohemios.
566 A vida é esta.

### Schotts

568 Benzinho.

### Mazurka

569 Facinadora.

### Dobrados

570 11 de Junho.
571 Realengo.
572 Flamengo.
573 O rosco.

## PHONOGRAMMAS GRANDES
PARA
Phonographos Concert, Graphophones Grand, Graphophones Columbia A B etc., etc.
Emfim todos os apparelhos de Cylindros Grand

Tenho sempre em deposito todas as operas, as melhores modinhas e boas bandas.

Descreve-los seria um impossivel pois o seu numero e tamanho o que faria este catalogo muito maior, porém os Srs. freguezes poderão pedir pelos catalogados na secção de phonogrammas pequenos

# Clube de grafofones

Ainda no sobrado da rua Uruguaiana 24, Figner fez sociedade com o inglês Bernard Wilson Shaw. E criaram, por proposta de Shaw, o Clube dos Grafofones. Figner ficou com a parte técnica, e Shaw encarregado de arranjar sócios. A sociedade começou a funcionar em 25 de agosto de 1899. Teve seu contrato registrado na Junta Comercial, em 30 de setembro, sob o nº 8.268, e a firma Figner & Cia, aprovada em 16 de outubro de 1899. O capital era de 5 contos de réis.

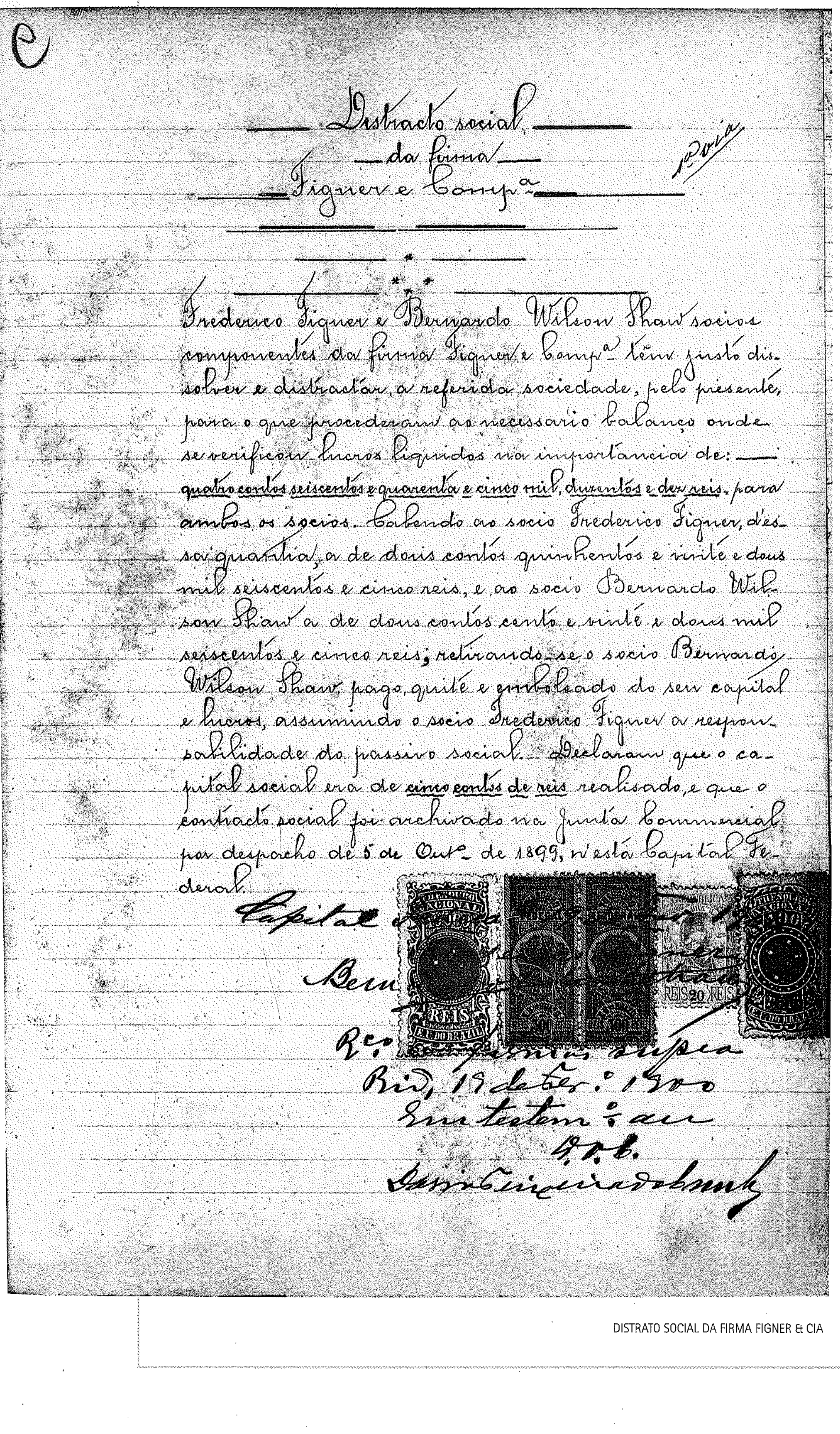
Os clubes, só usando grafofones Columbia, prosperaram rapidamente e funcionavam da seguinte maneira: cada clube era formado por 100 sócios, pagando cada um Rs 5$000 por semana e concorrendo a um prêmio semanal que, segundo o regulamento do clube, consistia em "um grafofone Columbia modelo L para transmissão de voz, uma pequena corneta, um tubo duplo de borracha para o ouvido e uma caixa com 6 cilindros impressos à escolha do assinante quando fosse sorteado ou quando pagasse a quinquagésima semana."

Segundo declarações do próprio Figner, cerca de 15% dos sócios deixavam de pagar ao fim de 4 ou 5 semanas; outros queriam o fonógrafo pagando a diferença com uma ressalva: caso sorteados, teriam direito à devolução; e os restantes pagavam até o fim, num total de 50 semanas. O sorteio significava que só 50 dos 100 sócios poderiam ser premiados, os outros 50 pagariam até o final para poderem retirar seus fonógrafos.

Ao ser completada a formação do quarto clube, Shaw resolveu sair da sociedade recebendo 50% do lucro até então obtido. Isto representou no distrato, feito em 19 de fevereiro de 1900, a importância de Rs 4:645$210 (quatro contos seiscentos e quarenta e cinco mil duzentos e dez réis).

Os clubes eram ótimo negócio para Figner, que chegou a formar 27. Os sócios forneciam capital para sua expansão e, conseqüentemente, para a expansão da firma. E era realmente um grande negócio. Só com o recebimento dos cupons dos 27 clubes, Figner girava em torno de 50 contos de réis por mês, fora o que recebia dos fonógrafos vendidos aos sócios antes do término do pagamento. Para a época, uma verdadeira fortuna mensal e sem afetar o movimento da firma.

**11.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **12.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **13.** Edmundo, Luiz – *O Rio de Janeiro do meu tempo* – vol.I – Imprensa Nacional – Rio de Janeiro/1938 – pág. 293 – Troca de cilindros – ilustração | **14.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946



Distracto social
da firma
Figner e Compª

1ª via

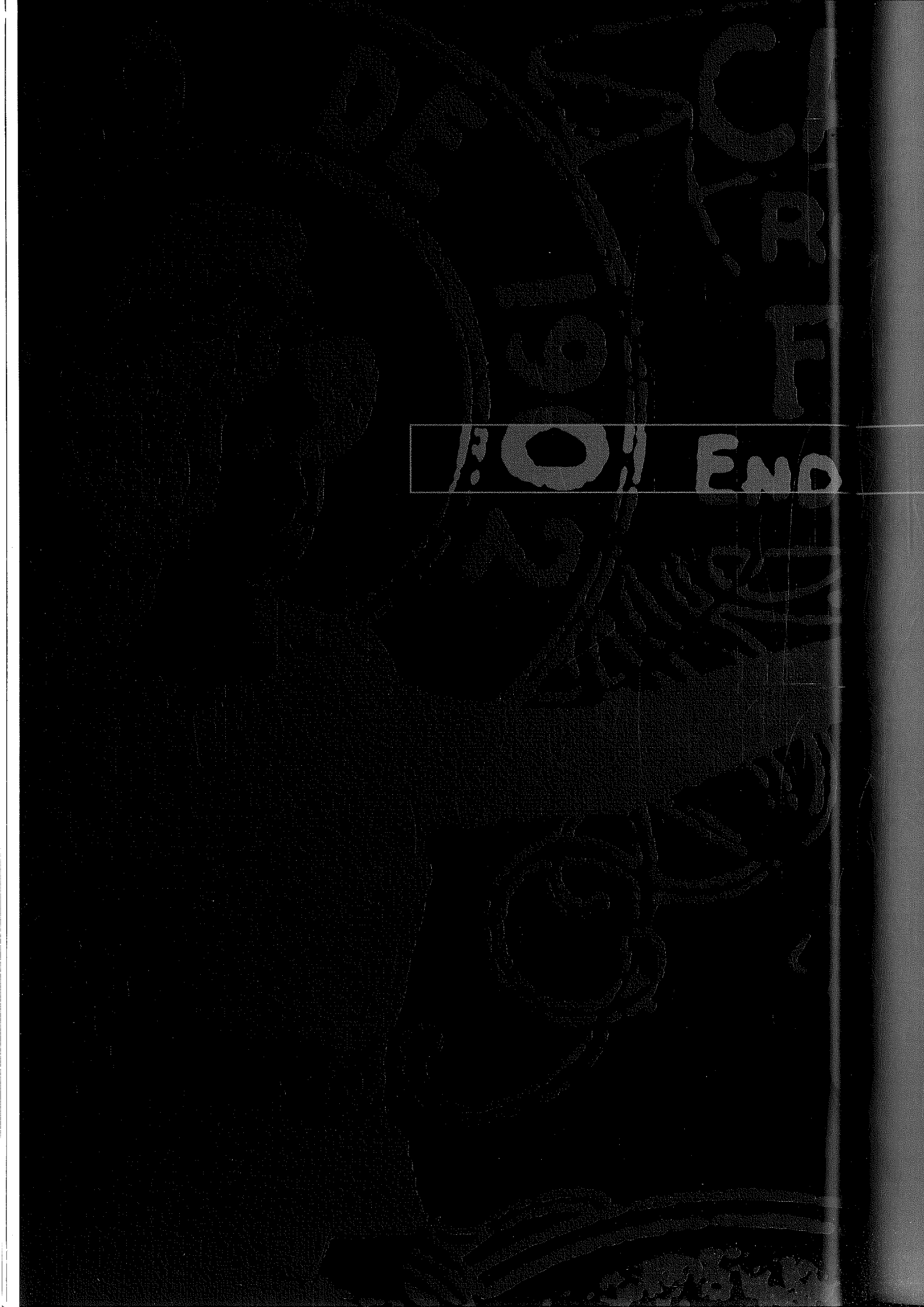
Frederico Figner e Bernardo Wilson Shaw socios componentes da firma Figner e Compª têm justo dissolver e distractar a referida sociedade, pelo presente, para o que procederam ao necessario balanço onde se verificou lucros liquidos na importancia de: — quatro contos seiscentos e quarenta e cinco mil, duzentos e dez reis, para ambos os socios. Cabendo ao socio Frederico Figner, dessa quantia, a de dois contos quinhentos e vinte e dous mil seiscentos e cinco reis, e ao socio Bernardo Wilson Shaw a de dous contos cento e vinte e dous mil seiscentos e cinco reis; retirando-se o socio Bernardo Wilson Shaw, pago, quite e embolsado do seu capital e lucros, assumindo o socio Frederico Figner a responsabilidade do passivo social. Declaram que o capital social era de cinco contos de reis realisado, e que o contracto social foi archivado na Junta Commercial por despacho de 5 de Outº de 1899, n'esta Capital Federal.

Capital …

Bern…

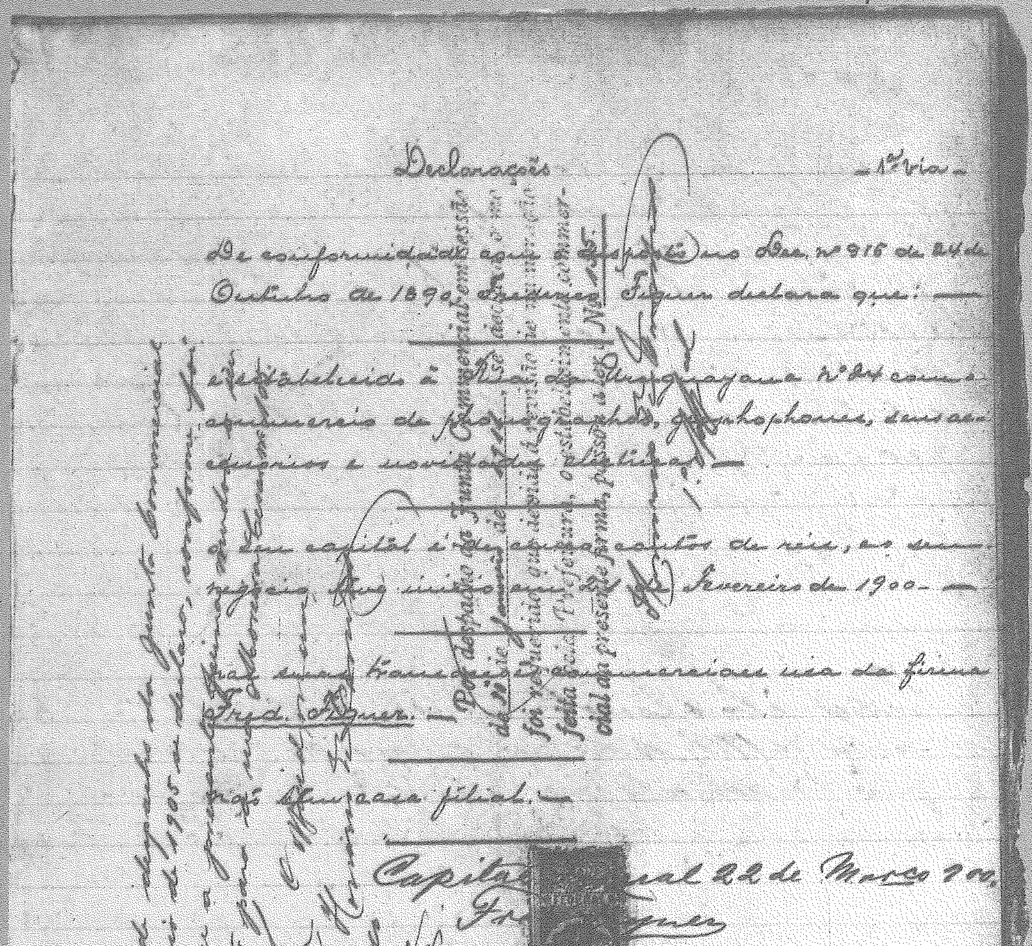
Recº … supra
Rio, 19 de Fevº 1900
Em testemº …

DISTRATO SOCIAL DA FIRMA FIGNER & CIA


THE END

CAPÍTULO 3

# CASA EDISON



Declarações — 1ª via —

De conformidade com o disposto no Dec. nº 916 de 24 de Outubro de 1890, Frederico Figner declara que: —

é estabelecido à Rua do Uruguayana nº 84 com o commercio de phonographos, graphophones, seus accessorios e novidades electricas. —

o seu capital é de cinco contos de reis, e o seu negocio teve inicio em 1º de Fevereiro de 1900. —

nas suas transacções commerciaes usa da firma Fred. Figner. —

não tem casa filial. —

Capital Federal 22 de Março 1900.

Fred. Figner

CONTRATO DE FUNDAÇÃO DA CASA EDISON

Durante o período de funcionamento dos clubes, Figner mudou-se para a rua do Ouvidor 107. Em 22 de março de 1900, na Junta Comercial, registrou firma individual com o nome de Fred Figner. Recebeu o nº 48.838. O capital era de 10 contos de réis.

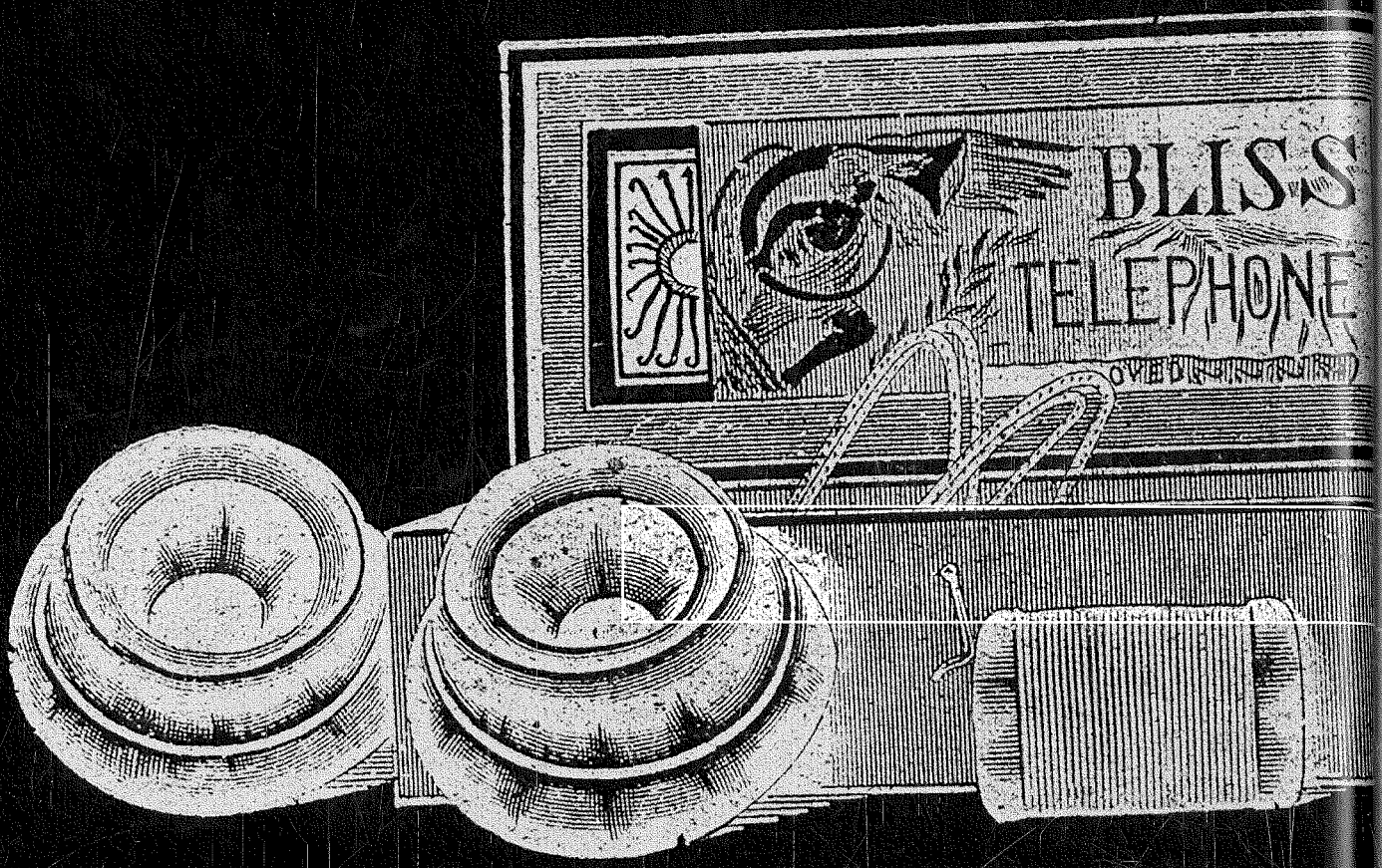
Em homenagem a Thomas A. Edison, deu ao seu estabelecimento o nome de Casa Edison. Mais tarde declarou: "Desde que me mudei para a rua do Ouvidor, dei o nome Casa Edison a minha casa, em homenagem ao inventor do fonógrafo, não me preocupando se era legal o meu procedimento, e desde que os Davidson Pullen & Cia. começaram a importar os fonógrafos e cilindros da National Phonograph Co., todos os caixões vinham com a marca - F.F./Casa Edison – isto durante quatro anos e pouco." [15]

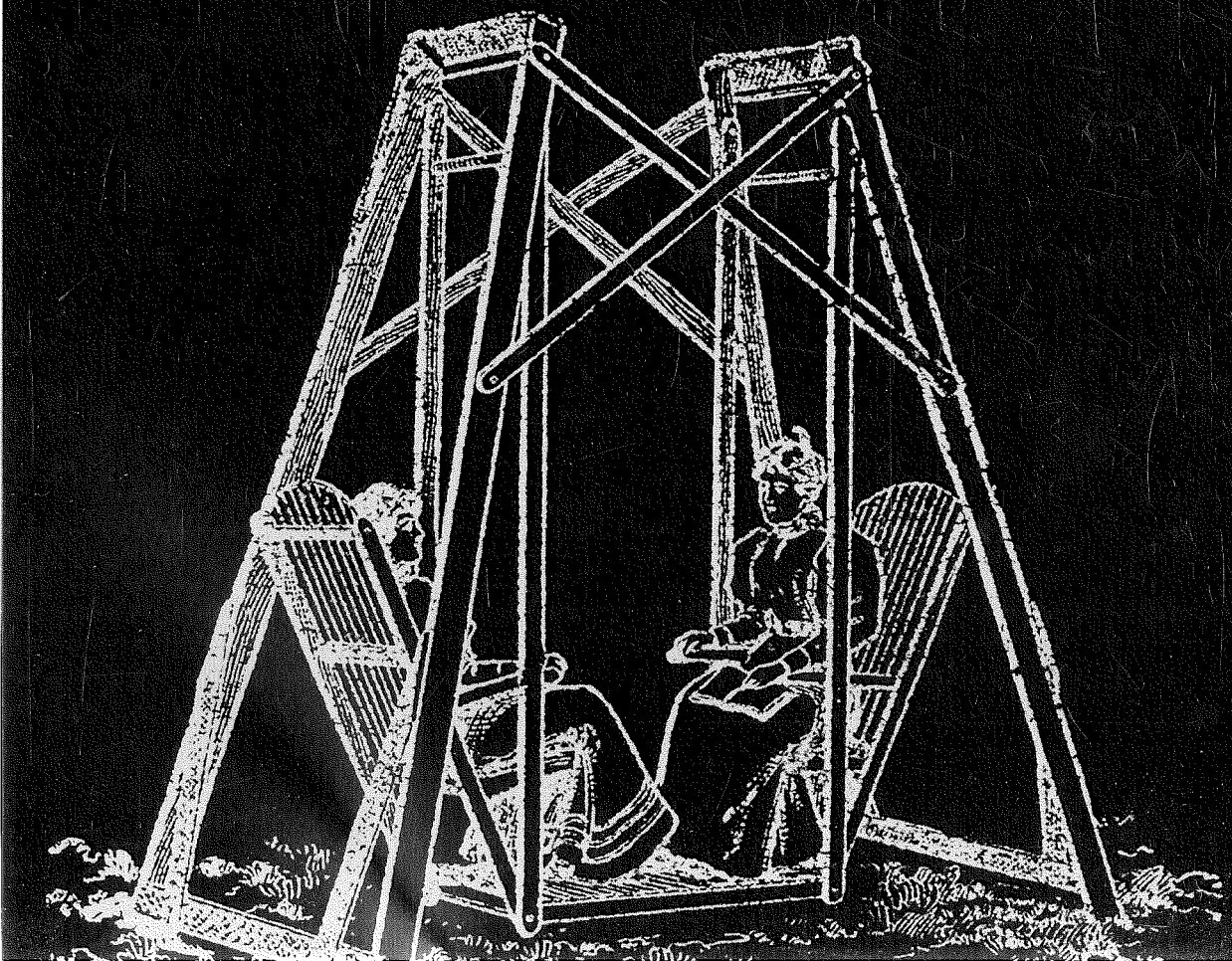
Coincidindo com o início do século XX, começou a se estabelecer estreita relação entre a Casa Edison e a cultura popular. Na época, ninguém se deu conta da importância que isso teria futuramente. Era uma atividade puramente comercial e Figner, por toda vida, não se propôs a nada mais do que isso.

CABEÇALHO DO PAPEL DE CARTA DA CASA EDISON

**15.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946

# TELEPHONE DOMI



B

REC

On

çar-se

commo

onde s

fico so

lanço.

PR

CAPÍTULO 4

# OUTRAS ATIVIDADES DE COMÉRCIO

ANNO III — S. PAULO ◇ DEZEMBRO ◇ 1904 — NUM. 34

# ECHO PHONOGRAPHICO

DIRECÇÃO:
Caixa do Correio, 398
S. PAULO

PUBLICAÇÃO MENSAL

Assignatura semestral 2$000, com direito aos premios descriptos na 2.ª pagina da capa

## SUMMARIO

O "Echo Phonographico".
O Homem: *Maximo Gorki.*
Poesia do Lar: *Wenceslau de Queiroz.*
A medicina e a literatura: *Dr. Claudio de Souza.*
Um pedido: *Gomes Cardim.*
Uma carta: *Mucio Teixeira.*
Zé Nicacio: *Erasmo Braga.*
Versos para cartolinas: *Julio Prestes.*
Um improviso: *José Maria Lisbôa.*
Natal:
Na egreja: *Gustavo Teixeira.*
O "Bahiano".
Secção Feminina.
Trovas.
Joias litterarias: (O Cysne-*Julio Salusse*).
Uma "interview".
Valor dos objectos historicos.
Motte a concurso.
Lampeão "Angle".
Tecidos-couraça.
Daqui e dalli.
Club de novidades.
Medicações extravagantes.
Bric-á-brac.
Annuncios.

## HOMENAGEM DO "ECHO PHONOGRAPHICO"

AO BAHIANO
Primeiro Cançonetista Brasileiro
pelo seu anniversario natalicio.

## SUCCESSO SEM EGUAL !!!

**Cythara de Fama Universal** — É a harpa em Miniatura

E o melhor presente que se pode fazer
A caixa armonica tem 3 1/2 ctm. de altura
Todos podem tocal-a com facilidade

*Acompanha cada instrumento uma explicação impressa, sufficiente para apprender a tocal-a sem necessidade de professor; precisa sómente um pouco de pratica.*

O INSTRUMENTO DA MODA
Possue 48 cordas de metal e mede 88x50 ctm.
Peso 5 kilos — Seu som é agradavel
Figura bem em todos os salões

*Para o interior vai devidamente engradada mediante augmento de 2$000.*

Frete por conta do comprador

Preço da Cythara
40$000
Inclusive 20 peças de musica

*Unico deposito para todo o Brasil*
CASA EDISON
N. 26, RUA SÃO BENTO, N. 26
S. PAULO

A partir de 1902, já com conceito firmado em gravação e no comércio de produtos sonoros, Figner voltou-se para outras atividades. Começou pelas máquinas de escrever Underwood, depois vieram as máquinas de calcular Burroughs, as primeiras do nosso mercado; em seguida, as geladeiras Ruffier e os cofres Torpedo, sem contar o variado sortimento de material de escritório importado, tanto da Europa como dos Estados Unidos. Mais tarde, comentou: "Naquela época não era fácil vender máquinas, pois o pessoal estava acostumado a escrever à mão e não queria mudar de rumo. O que porém absorveu o meu tempo foram as gravações de cilindros, pois era o forte do meu negócio, não previa o que podia realizar com as máquinas de escrever." [16]

Com a diversificação de suas atividades comerciais, Figner mostrou, mais uma vez, como já o fizera anteriormente com o clube dos grafofones, sua criatividade comercial com o lançamento, em abril de 1902, de uma curiosa publicação - o *Echo Phonografico* - que se intitulava o único jornal explicativo da arte fonográfica. Com tiragem de 12.000 exemplares, sua redação funcionava na rua XV de Novembro 29-A, em São Paulo, sede da Casa Odeon de Frederico e seu irmão Gustavo Figner.

Aos que fizessem assinatura semestral, o jornal oferecia prêmios ligados ao Clube das Novidades, que era uma forma mais eclética do Clube dos Grafofones, lembrando mesmo sua continuação. As modificações estavam na escolha do prêmio ao sócio contemplado: novidades norte-americanas em vez de um fonógrafo.

As duas experiências, tanto no Clube dos Grafofones como no Clube das Novidades, mostram Figner como pioneiro em planejamento de vendas; tudo se processava como nos consórcios atuais, em prestações e com lances antecipados.

Além do tino comercial, é possível que o fato de ser estrangeiro, ter vindo dos Estados Unidos falando alemão, inglês, italiano e espanhol tenha ajudado a Figner, tanto quanto a sorte, que convergissem para suas mãos todas as novidades rapidamente absorvidas por um mercado cada vez mais promissor. A variedade de novidades apresentadas

nos catálogos da Casa Edison e nos números do *Echo Phonographico* atestam essa suposição: máquinas falantes, gravadores, reprodutores e acessórios; gramofones de todos os tipos; máquinas de escrever e calcular; telefones domésticos; graduadores de punhos; pasta maravilhosa para tirar manchas; tirador automático de penas de escrever; pilhas elétricas do Dr. Scott, cintas electrópticas do Dr. Scott; tipografia de bolso; cinematógrafos; compo-litógrafos - a novidade em mimeógrafos; lâminas maravilhosas; monogramas e letras; canetas-tinteiro Ideal e Parker; bandolins; carabinas de ar comprimido; material fotográfico – câmeras, reveladores, papéis etc.

Não é preciso lembrar que, no começo do século XX, tudo ou quase tudo que se usava no Brasil era importado. Ainda não se produziam bens de consumo em escala industrial e, menos ainda, novidades industriais. E Figner só trabalhava com elas. Mas o forte de seu negócio ainda continuava a ser gravação e venda de cilindros e discos.

Valendo-se dos meios de comunicação da época – anúncio em jornal, envio de folhetos e catálogos pelo correio, e sobretudo com vendedores pracistas em quase todos os estados, atingindo as mais distantes localidades, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul – Figner estabeleceu, para a Casa Edison, a base de uma rede nacional de comércio. Possivelmente, ele não tinha noção de que ela se estenderia tão fortemente por todo o país. Certamente, terá sido a primeira rede nacional de comércio a varejo com sede no Rio de Janeiro.

A partir de 1903, essa rede tornou-se realidade. Daí em diante, a Casa Edison atendia solicitações – algumas restringiam-se a dois ou três discos ou a alguma novidade norte-americana – vindas de Santarém, de Manaus, de Cuiabá, de Ponta Porã, de Corumbá, de Bauru, que constituíam parte da cadeia do interior; além das que eram atendidas pela rede do litoral que se formava em Belém, passando por S. Luís, Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Maceió, Aracaju, Salvador, Ilhéus, Vitória, Santos, Florianópolis, Pelotas, Rio Grande, indo até Porto Alegre. Considerando os meios de transporte da época, e conferindo alguns desses pedidos com as datas de remessa e entrega, constata-se que o tempo necessário para o transporte, a esses pontos extremos, se estendia por um mês ou mais.

Desde 1902, Figner diversificara sua atividade para o comércio de máquinas e equipamentos de escritório. Em 1905, perdeu a representação da máquina de escrever Underwood para a casa Guinle & Cia. mas, logo a seguir, em Nova Iorque, conseguiu a representação das máquinas de escrever Royal e de outras novidades industriais que vieram somar-se ao acervo de que já dispunha. Mais tarde, declarou que em poucos anos vendeu 36% da produção de máquinas de escrever Royal exportadas para o Brasil.

**16.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946

## FOOT-BALL

"AUTOCLAVE"
ULTIMA NOVIDADE
*Privilegiado em todo o mundo*

**Melhor Brinquedos para crianças**

**Preços e tamanhos**

| | | | |
|---|---|---|---|
| N. 11 | — diametro | 22 | 7$[illegible] |
| N. 10 | » | 20 | 6$500 |
| N. 9 | » | 19 | 5$500 |
| N. 8 | » | 18 | 4$500 |

Para remessa pelo correio 1$000 por cada um. Pedidos a *Figner Irmãos — Rua de S. Bento, 26—S. Paulo*

**AGENCIA DE PROPAGANDA**

Alfredo Pereira Caldeira emprehende negocios forenses e commerciaes e faz distribuição de impressos de propaganda. **Cidade da Serra** Estado do Espirito Santo.

## SALTA

O jogo do Seculo XX

**PREÇOS:**

| | | |
|---|---|---|
| N. 2 | 2$000 | pelo correio mais 1$ |
| » 3 | 3$000 | » » » 2$ |
| » 5 | 12$000 | » » » 3$ |
| » 9 | 25$000 | *Não podem ir pelo correio* |
| » Especial | 50$000 | *devido ao tamanho.* |

Cada jogo acompanham instrucções em portuguez, francez ou italiano.

## ULTIMAS NOVIDADES DE ALLUMINIUM

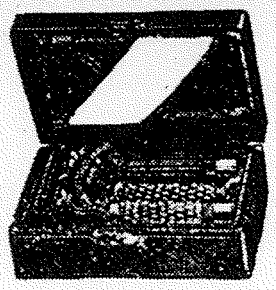
**Para presentes**

Chamamos respeitosamente a attenção do publico para o grande sortimento de novidades em alluminium recebidas da America do Norte. Não temos desenhos destes objectos, porém, garantimos que qualquer delles vale mais que a importancia que por elles pedimos.

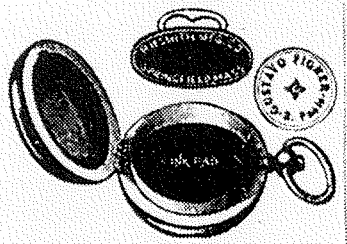
| | |
|---|---|
| Tinteiros de phantasia | 2$500 |
| » » » «Syria» | 15$000 |
| » duplo «cabeça veado» | 5$000 |
| Talher completo para criança | 4$500 |
| Chavena, pires, e colher | 4$500 |
| Caneca de viagem | 3$000 |
| Porta-cartas de jogo | 2$500-3$000 |
| Porta grampos para tomador | 3$000 |
| » botões para cavalheiros | 3$000 |
| » sabão (phantasia) | 4$500 |
| » phosphoros (de mesa) | 6$000 |
| Thermometro 2 lindos modelos | 1$000-3$000 |
| Serviço completo, bandeja, chavena, pires, colher, argolla para guardanapos | 10$000 |
| O mesmo serviço com augmento de um talher | 14$000 |
| Argollas para guardanapos | 2$000 |
| Fogareiro Portatil (ultima novidade) | 10$000 |

Para remessa de um ou dois objectos pedimos enviar-nos mais 500 rs. Dirigir os pedidos á *Casa Edison — Rua S. Bento, 26— S. Paulo.*

## NAVALHA DE SEGURANÇA MECHANICA



Com estojo de fafalha 8$000. Pelo correio mais 500. Num estojo de marroquim forrado de seda e uma lamina avulsa 16$000 pelo correio 17$000.



Carteira Portatil em forma de relogio, com qualquer nome até 20 letras, livre de porte 5$500 completo.

**Balão Santos Dumont**
Novidade

Brinquedo de mola, muito solido e elegante. Preço 3$000, livre de porte.

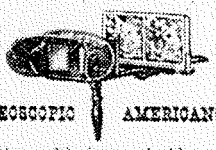
## TAMBORES

**Diversos tamanhos**

PREÇO

de 4$000, 5$000
6$000 7$000
8$000

exclusive o frete.



**STEREOSCOPIC AMERICANO**

15$000 com 12 vistas coloridas. Vistas avulsas de 0$000 para o porte do correio remettam mais 1$000.

## Pianos para crianças

Altura 27 ctm. largura 41 ctm. Possue 15 teclas. Preço 14$000 exclusive o frete

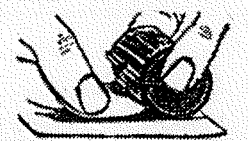
## Calculador Patenta

PARA
MULTIPLICAR
OU
DIVIDIR

**Grande Novidade**

PREÇOS

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | apparelho Patenta | 900 rs. | registrado 1$000 |
| 6 | » | 3$000 | livre de porte |
| 12 | » | 5$500 | » » |
| 48 | » | 15$000 | » » |



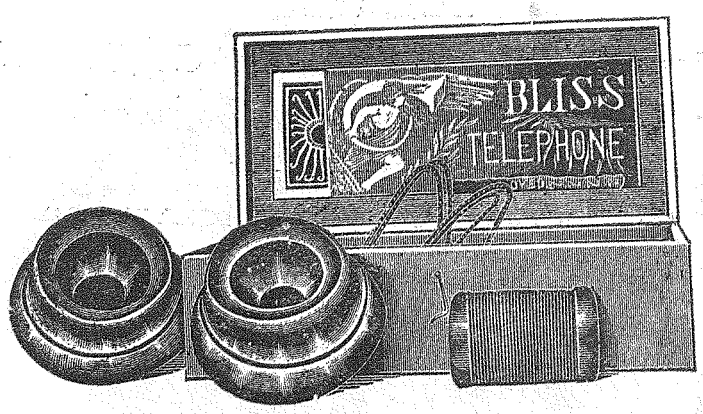
**Bobinas** — de papel transparente engommado para concertar notas livros, mappas etc., cada bobina tem 10 metros, 3 bobinas por 1$000 livre de porte.

## "Daisy,, Espingarda de ar comprimido

Precisão até 25 metros. Com 200 balas de chumbo e 12 flechas com ponta de metal aço engradado 12$000; frete por conta do comprador.

PÁGINA DO *ECHO PHONOGRAPHICO* ANUNCIANDO NOVIDADES INDUSTRIAIS NORTE-AMERICANAS

# TELEPHONE DOMESTICO

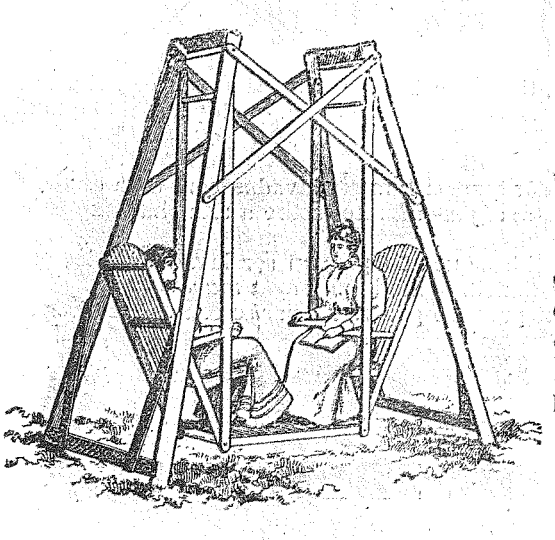



Serve para a transmissão da voz a grande distancia.

Especialmente preparado para casas particulares e escriptorios.

Apparelho completo.

PREÇO 80$000.



# BALANÇO

## RECREIO DOS JARDINS

Onde 2 pessoas poderão balançar-se sem o menor trabalho, mais commodo para a leitura de jornaes, onde se poderá apreciar o magnifico somno na doce illusão do balanço.

PREÇO 80$000,

# PALMILHAS ELECTROPTICAS DO DR. SCOTT

DE

# NEW-YORK

Estas palmilhas reputadas as melhores do mercado do Brazil, são fabricadas em grande escala especialmente para a *Casa Edison*, a cura de todas as molestias do systema nervoso dá cada vez mais impulso ao merito d'este grande sabio americano.

O Rheumatismo, Enxaquecas, dores de cabeça desapparecem com o uso constante d'estas, poderão ser uzadas como preventivo contra todas as molestias nervosas.

Emfim o uzo das palmilhas electropaticas do Dr. Scott tem a vantagem da evitar o frio nos pés o que é o prenuncio da maior parte das molestias no clime do Brazil.

PREÇO 10$000 o par.

Será preciso porem para se ter é um par de palmilha quando pedil-a dar sempre o numero do pé das pessaos para quem se deseja.

## CINTAS ELECTROPTICAS DO DR. SCOTT

São uzadas tambem para os casos de molestias de systema nervoso.

PREÇO : 50$, 80$ e 100$000.

## ESCOVAS ELECTROPTICAS DO Dr. SCOTT

Dá cabello ao calvo e cura as molestias de systema nervoso.

PREÇO 12$000.

# UMA TYPOGRAPHIA

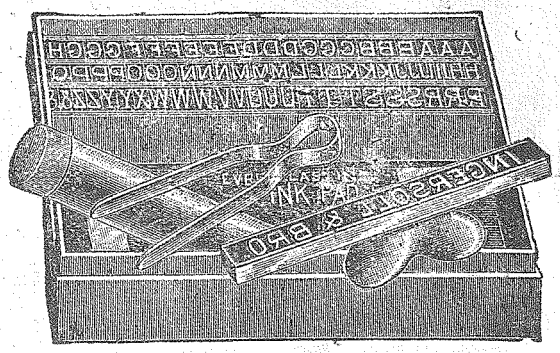
—:) EM (:—

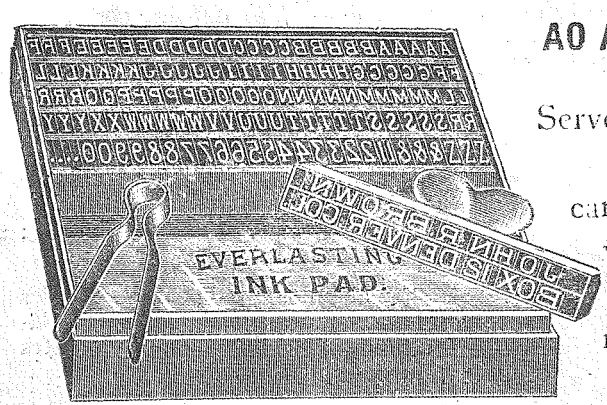
**Casa ou no Bolço**

COM

AS CAIXAS de TYPOS de BORRACHA

**Preços sem Competencia**





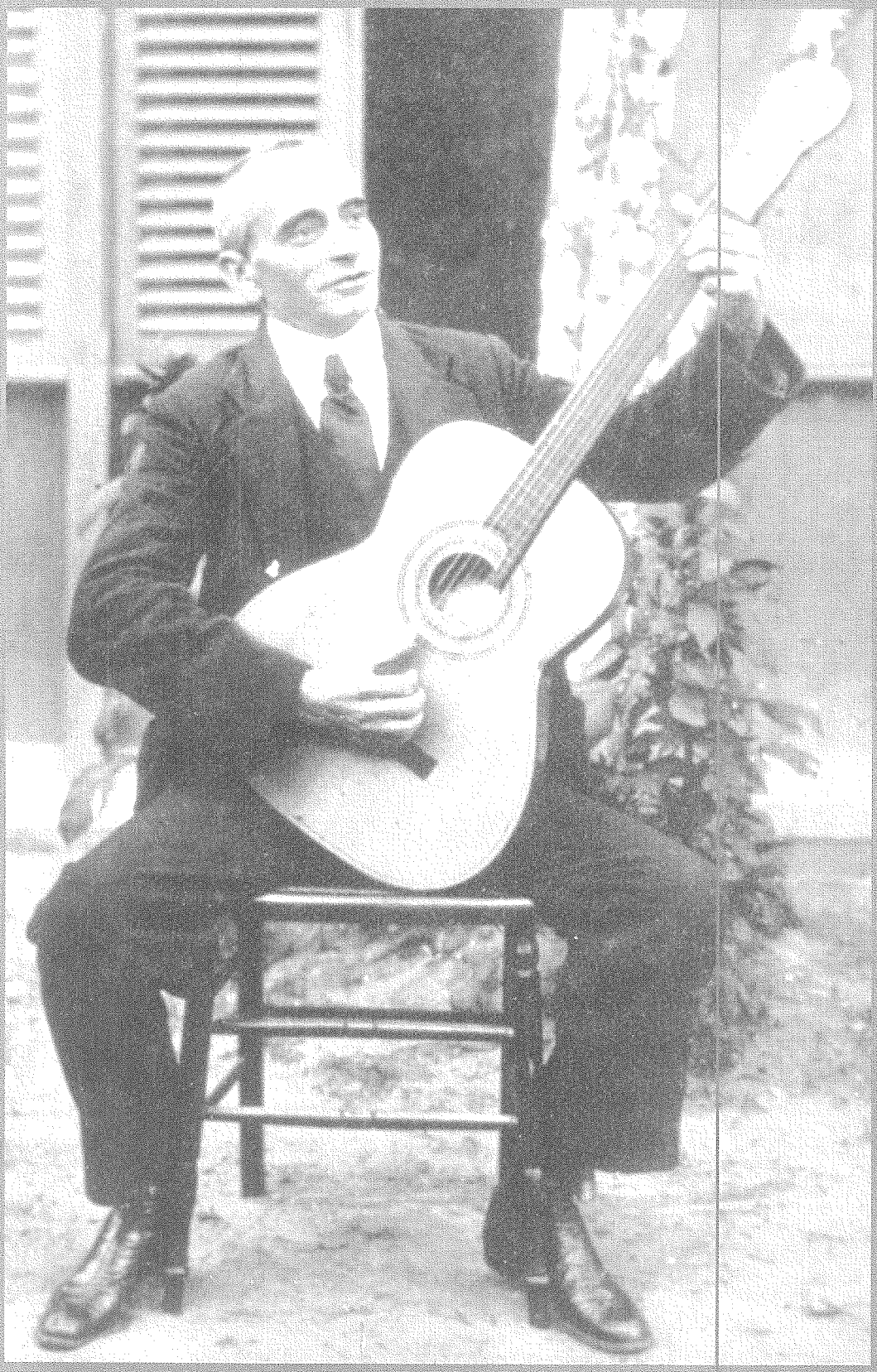

## AO ALCANCE DE TODOS

Servem para fabricação de carimbos, imprimir cartões commerciaes e de visita, marcar preços, roupa e muitos outros misteres, evitando gastos com os fabricos

PÁGINAS DO CATÁLOGO DA CASA EDISON PARA 1902 ANUNCIANDO NOVIDADES INDUSTRIAIS

CAPÍTULO 5

# MODINHA E LUNDU



O ESTETA CATULO DA PAIXÃO CEARENSE

O início das gravações em cilindro e, logo a seguir, a chegada do disco, possibilitaram a preservação de duas das mais antigas expressões musicais brasileiras: o lundu e a modinha. Vindas desde o século XVIII, delas resultou, por volta de 1870, o aparecimento do choro, a expressão musical popular mais verdadeiramente carioca.

## A MODINHA

O sucesso da modinha brasileira, levada para Portugal por Domingos Caldas Barbosa no final de século XVIII, pode ser visto como uma das raras oportunidades tidas pelos portugueses de presenciar alguém que versejasse para as mulheres, dentro dos costumes ainda muito fechados vindos da Inquisição. Cometiam o chamado pecado das orelhas.

Do ano de 1787, época em que a modinha predominava na corte portuguesa, vem a declaração de Lord Beckford, embaixador inglês na corte de D. Maria I, ao ouvir essa música trazida do Brasil: "Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música ignoram e permanecerão ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde os tempos dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado [...] Uma ou duas horas se passaram quase imperceptivelmente, no agradável delírio que aquelas notas de sereia inspiraram e não foi sem mágoa que vi a reunião dispersa e o encanto desfeito." [17]

E, ainda de 1787, existe outra declaração do mesmo Lord Beckford: "Quanto a mim próprio, devo confessar que sou escravo das modinhas e quando penso nelas, não posso suportar a idéia de deixar Portugal. Pudesse eu alimentar a mínima esperança de sobreviver a uma viagem de dois meses, e nada me impediria de partir para o Brasil, a terra natal das modinhas." [18]

Outra opinião abalizada, dessa época, é a do crítico inglês Stafford, que também depõe sobre a modinha: "O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antigüidade. Essas árias são os lundus e as modinhas que em

nada se parecem com as árias das outras nações. A modulação é absolutamente original e o canto simples, nobre e expressivo." [19]

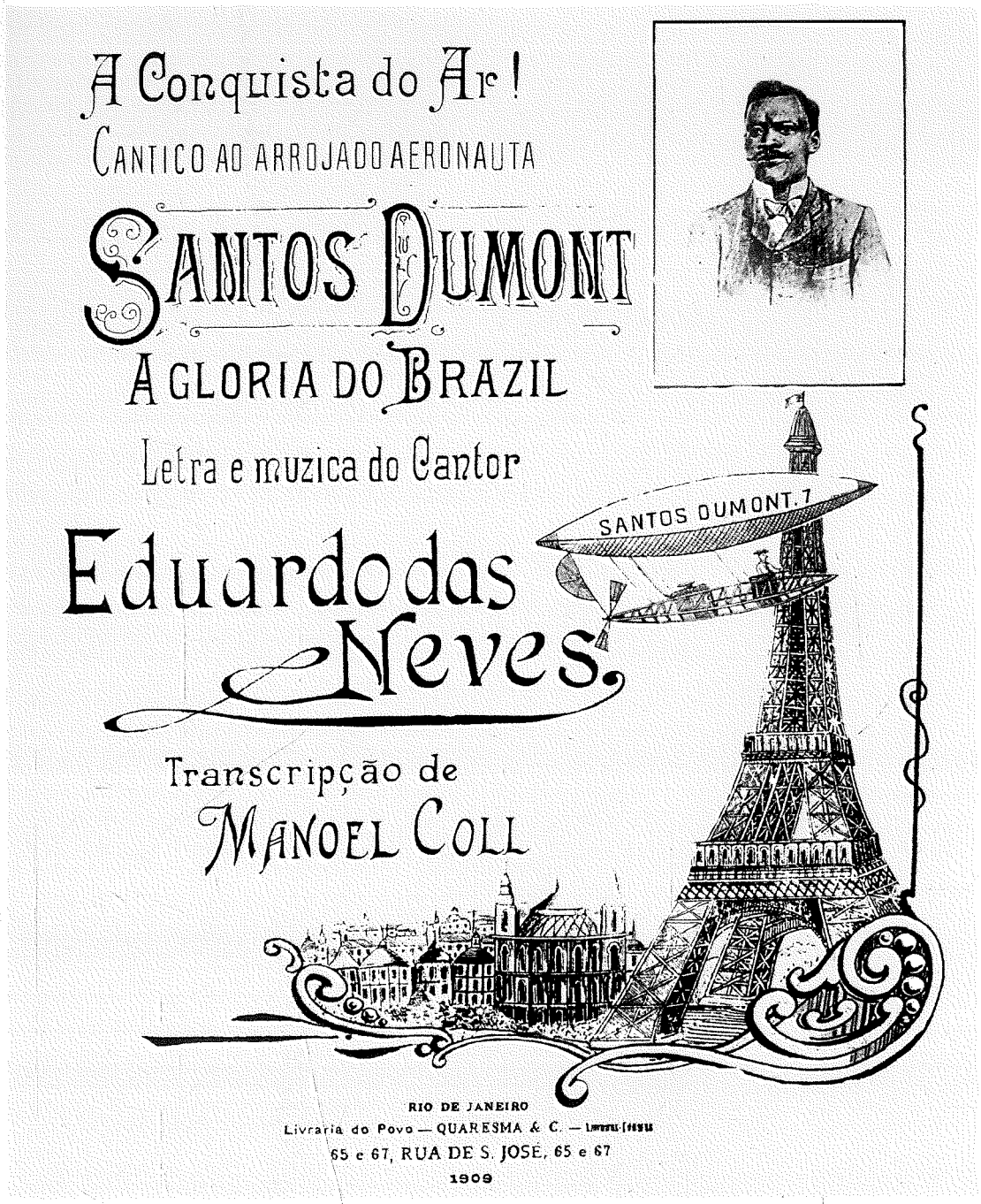
Com a vinda de D. João VI e de toda a corte para o Brasil em 1808, a modinha veio de volta, como música de salão, executada por músicos influenciados pelas óperas italianas. Somente depois da terceira década do século XIX é que a modinha voltou às suas origens, trazida pelos poetas românticos ligados aos músicos populares. Como exemplo no Rio de Janeiro, o poeta Laurindo Rabelo e, na Bahia, o ator, compositor e cantor Xisto Bahia.

Desde a segunda metade do século XIX, a modinha trocou os pianos dos salões pelos violões seresteiros e tomou conta das ruas. O romantismo do século XIX deu a ela, na virada do século XX, o mais ingênuo pernosticismo personificado na figura de Catulo da Paixão Cearense. Anos mais tarde, no prefácio de um de seus livros, fez a seguinte declaração, anotada por João do Rio: "Julgo difícil e escabroso o trabalho de escrever poesias para adaptar a músicas que já preexistem de há muito, e com extrema razão quando essas composições musicais foram escritas por quem nunca presumiu que elas fossem sacrificadas, isto é, cantadas com letras [...] Vós me pedis, suponde, que eu faça a poesia para certa música. Credes que eu, imediatamente, sem mais reflexão, empunhe uma pluma e a vase no papel? Não. Há algumas dessas músicas que me fazem levar horas inteiras a interpretar-lhes os sentimentos, os queixumes, as mágoas de que sofram seus autores [...] Leitor! Ascende a tal culminância o orgulho que tenho de saber poetar para o canto que, sem acanhamento, teria o desaforo de vos dizer que o dia em que um competente me dissesse: esta ou aquela frase não foi bem adaptada, não diz o que diz a música, está incolor, esse dia seria o último da minha vida, porque ou suicidar-me-ia ou sucumbiria de pesar por ver aquele meu orgulho destronado." [20]

É ainda João do Rio que nos lembra outros artistas desse período, todos com o mesmo pernosticismo: "Nesse turbilhão de bardos e de cantores surgiam alguns mais dados à evidência, o Geraldo, o Eduardo das Neves, o esteta Catulo da Paixão Caerense! O Geraldo deitou elegância e botinas de polimento; o Eduardo das Neves tinha sido bombeiro, antes de ser notável. Quando foi número de music-hall, perdeu a tramontana e andava de smoking azul e chapéu de seda. A sua fantasia foi mais longe: chegou a publicar um livro intitulado *Trovador da malandragem*, e esse trovador tem um prefácio cheio de cólera contra as pessoas que duvidavam da autoria das suas obras. Por que duvidais, diz ele, isto é, não acreditais quando aparece qualquer choro, qualquer composição minha que cai no gosto do público e é decorada, repetida por toda a gente e em todas as partes, desde nobres salões até pelas esquinas nas horas mortas da noite?" [21]

No começo do século XX, temas da atualidade eram transformados em canções, tal como a marcha "A Conquista do Ar", composta por Eduardo das Neves louvando o feito de Santos Dumont da forma mais ingenuamente pretensiosa e ufanista:

**CD 1** fx 2




CAPA DA PARTITURA DA "CONQUISTA DO AR"

*"A Europa curvou-se ante o Brasil,*
*E clamou parabéns em meigo tom:*
*Brilhou lá no céu mais uma estrela:*
*- Apareceu Santos Dumont!"*

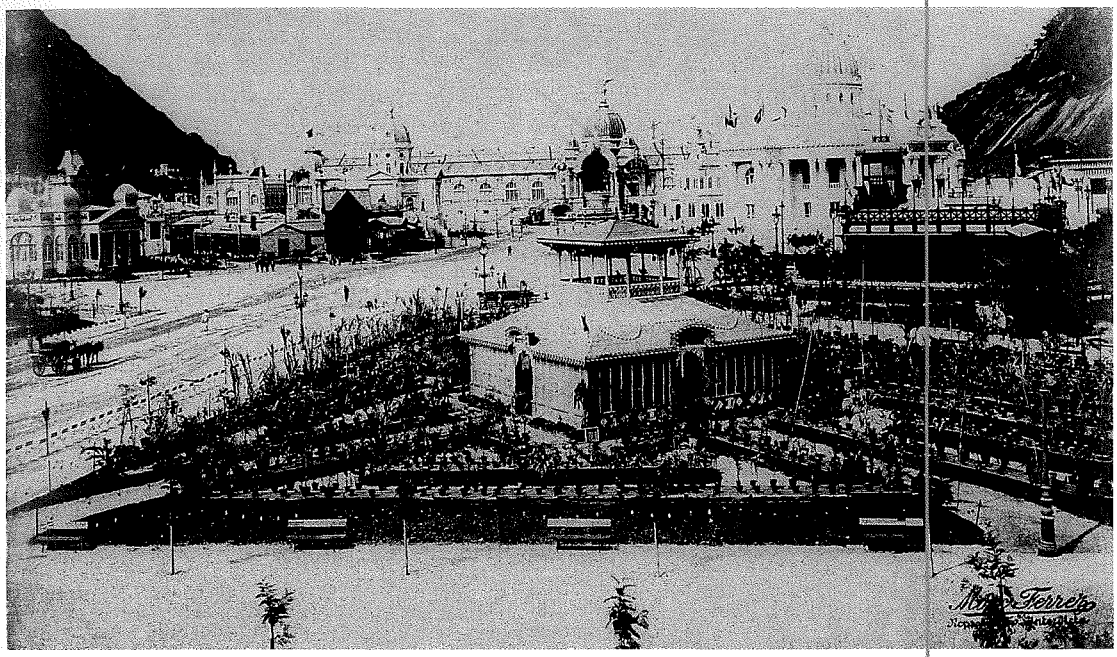
Na introdução de seu livro *O Trovador da malandragem*, Eduardo das Neves explica como começou a gravar profissionalmente na Casa Edison, onde foi empregado como cantor e compositor durante os últimos 20 anos de sua vida: "Ainda não há muito tempo, ouvi um fonógrafo repetindo o '5 de Novembro', mas, de tal modo, com tantos erros, tão adulterado, que nada se entendia. Dirigi-me, então, ao Sr. Fred Figner, e cantei em um dos fonógrafos de seu estabelecimento comercial algumas modinhas, S.S. gostou tanto, que firmou comigo contrato para eu cantar todas as minhas produções nos aparelhos que expõe à venda." [22]

O "5 de Novembro" é uma composição que se refere ao atentado sofrido pelo então presidente Prudente de Morais, no dia 5 de novembro de 1897, do qual resultou a morte do Ministro da Guerra, Marechal Bittencourt.

Eduardo das Neves constava da folha de pagamento dos funcionários da Casa Edison como um dos três da Seção de Gravação, recebendo Rs 100$000 mensais; os outros eram João Baptista Gonzaga com Rs 400$00 e Manoel Pedro dos Santos - o cantor Baiano - com Rs 150$000.

Dentre os papéis do acervo da Casa Edison encontra-se uma carta em cujo timbre está impresso: "Eduardo das Neves - cantor oficial da Casa Edison - Rio de Janeiro - Aceita contratos para Teatros, Parques, Cinemas, Cafés-Concerto, Bares, etc. - Guarda-roupa a caráter". Nessa carta, enviada de Pelotas no mês de março de 1915, Eduardo das Neves refere-se a Frederico Figner como "digno patrão e amigo", e diz estar remetendo, para depósito nas mãos de Figner, a quantia de Rs 500$000 (quinhentos mil

TIMBRE DE EDUARDO DAS NEVES



EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DA ABERTURA DOS PORTOS, NA PRAIA VERMELHA NO RIO DE JANEIRO, EM 1908

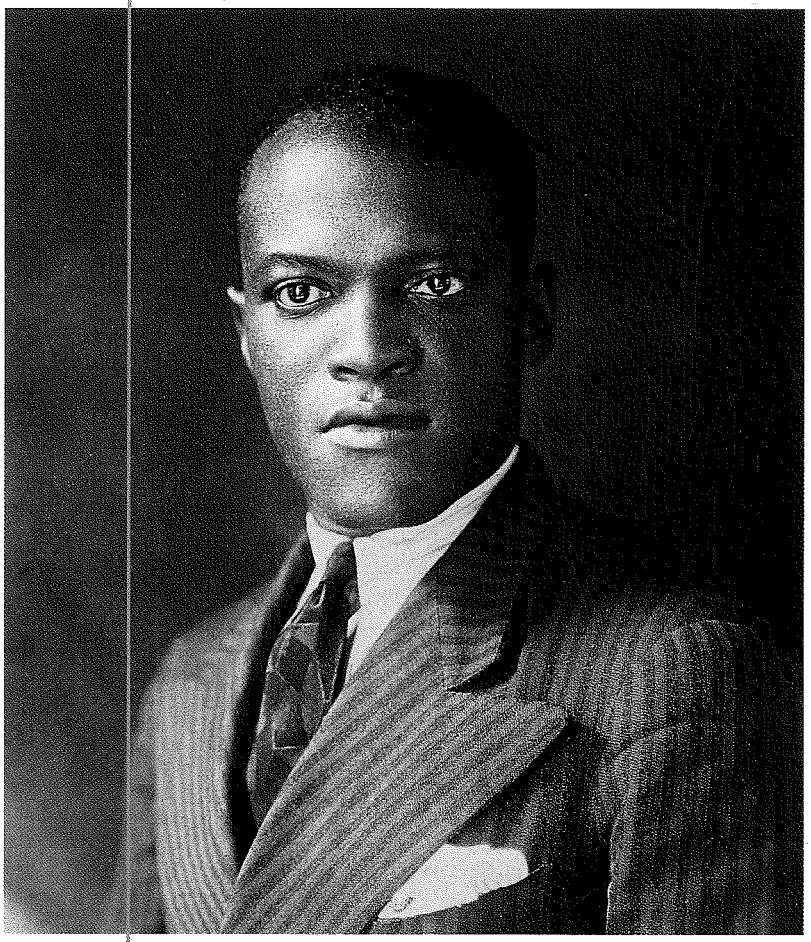
réis), produto das economias conseguidas durante a excursão ao sul do país e que se destinavam "a ver se consigo comprar as duas casinhas nº 9 onde moro e nº 11 pegado, na rua Amorim - Piedade, cujas duas casinhas o proprietário me as vende por RS 3:000$000, conforme já ficamos combinados." [23]

Theodoro Hartlieb, dono da Casa Hartlieb e representante da Casa Edison em Porto Alegre, em carta datada de março de 1915, comunica a Figner o sucesso dessa excursão: "Recebemos a visita do estimado cantor Sr. Eduardo das Neves, bem como vossa carta de apresentação, tendo-nos o apresentado a outros cantores e amadores daqui. Eduardo das Neves continua fazendo grande sucesso nos palcos dos cinemas Recreio Ideal e Força e Luz." [24]

Eduardo das Neves compunha modinhas e lundus sobre tudo o que acontecia de importante. No prefácio do *Trovador da malandragem*, afirma sobre sua produção musical: "O muito merecimento tem (e é por isso que tanto sucesso causa) é que eu faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público. É o que se chama 'bater o malho enquanto o ferro está quente.'" [25]

**CD 1** fx 10

Eduardo das Neves, cujo nome completo era Eduardo Sebastião das Neves faleceu, aos 45 anos, na madrugada de 11 de novembro de 1919. Vindo do interior para assistir à formatura de seu filho Cândido das Neves, foi convidado a se apresentar num teatro da rua Pedro I. Após a apresentação, teve um mal súbito ao chegar na



CÂNDIDO DAS NEVES, COMPOSITOR DE MODINHAS E AUTOR DE LETRAS DE GRANDE LIRISMO

pensão onde se hospedara. Sua última gravação, na Casa Edison, foi o samba carnavalesco "Só por Amizade", de autoria de José Barbosa da Silva, o Sinhô, realizada em 10 de abril de 1919.

Nos primeiros anos do século XX, foram poucas as vezes em que a música popular teve oportunidade de ser editada em partitura. O repertório das modinhas estaria completamente perdido se não tivessem havido as gravações da Casa Edison. Não que houvesse interesse cultural por parte de Frederico Figner, tratava-se apenas de um bom negócio surgido em decorrência da valorização de temas nacionais na Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos realizada na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, em 1908. A Exposição provocou verdadeira febre nacionalista, particularmente de motivos nordestinos.

Foi um bom negócio, também, para a Casa Edison. Mas para os artistas recrutados, Baiano, Campos, Barros, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Cadete, Nozinho, Geraldo

Magalhães e muitos outros, representou apenas a possibilidade de perpetuarem, em disco, centenas de modinhas e lundus consagrados pelo gosto popular.

Por todos os anos de 1920 e 30, a modinha teve sua maior expressão na figura de Cândido das Neves, compositor e autor de letras de transbordante lirismo e grande beleza:

*"...quero fazer*
*das lágrimas que choro*
*estrelas a brilhar;*
*rosas de cristal*
*do pranto emocional;*
*se ela voltar,*
*fulgente diadema*
*então lhe ofertarei*
*do pranto que chorei..."* [26]

Filho do cantor Eduardo das Neves, Cândido das Neves tinha o apelido de Índio. Sua voz está gravada em dez músicas incluídas no catálogo da Casa Edison para 1924.

*Sobre a Campa, nº 122.142 / Canto Triste, nº 122.143 / Quadra de Amor, nº 122.148 / Saudades do Sertão, nº 122.149 / O Campeiro, nº 122.168 / Injeção, nº 122.169 / Não É Como Ele Quer, nº 122.170 / Não Se Pode Mais Viver, nº 122.171 / Triste Carnaval, nº 122.194 / Cochichando, nº 122.195.*

Anos mais tarde, em 1932, pouco antes da sua morte, Cândido das Neves teve sua voz novamente gravada, desta vez em discos Parlophon do mesmo Fred Figner, nas músicas de sua autoria "Luar da Minha Terra" e "Rosa Morena", sob o nº 13.403A-B, ambas em dueto com Henrique de Mello Moraes.

O lirismo da modinha foi mantido ainda durante muito tempo por compositores como Orestes Barbosa, Uriel Lourival, Jorge Faraj, Freire Júnior, Leonel Azevedo e por cantores da mais pura espontaneidade popular como Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas, Castro Barbosa, Paulo Tapajós e tantos mais.

**CD 3** fx 5

## O LUNDU

Tanto o lundu como a modinha foram levados para Portugal por Domingos Caldas Barbosa na década de 1770. Existe um depoimento do polígrafo Antônio Ribeiro dos Santos, freqüentador dos saraus onde pontificava Caldas Barbosa, no qual protesta contra o que chamava ser a dissolução dos costumes da Corte, mas que não deixa dúvi-

da quanto à origem brasileira do lundu e da modinha: "Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou a pôr em uso os seus rimances, e de versejar para as mulheres. Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação particular e pública do que este trovador de Vênus e Cupido [...] Eu admiro a facilidade de sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico de graça dos estribilhos e retornelos com que os remata; mas detesto os seus assuntos e mais ainda, a maneira com que os trata e com que os canta." [27]

Mozart de Araújo, autor de análise detalhada do lundu, informa: "O lundu, de início simples batuque negro, galgava, sorrateiro e malicioso, as escadas dos palácios, penetrando nas camadas mais altas da aristocracia burguesa. E em vez da percussão ruidosa dos atabaques, se fazia acompanhar, transformado em canção solista, pelas mãos fidalgas das sinhá-moças, ao som do cravo e do piano." [28]

O lundu, originalmente dança angolana, foi levado do Brasil para Portugal como canção. Voltou como música de canto apresentando, na letra, temas humorísticos com características européias, sem contudo perder sua origem negra identificada pela percussão como base de acompanhamento.

No final do século XVIII, os Familiares do Santo Ofício da Bahia e de Pernambuco denunciaram o lundu ao Tribunal da Inquisição em Lisboa, como dança escandalosa aos preceitos religiosos, necessitando ser investigado pelas autoridades da colônia. Coube ao Conde de Pavolide, que governara Pernambuco no início da segunda metade daquele século, o depoimento requerido, e o fez com extrema clareza: "Os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma dançam e fazem voltas como arlequins e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os fandangos em Castela, ou fôfas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país." [29]

No começo do século XIX, ainda no Nordeste, em uma das Procissões de Cinzas, uma parte do clero procurou desmoralizar a dança: "Colocaram um duende, ou diabo em carne, na frente do préstito, o qual dançando continuamente o desonestíssimo lundum, com todas as mudanças da mais lírica torpeza, arremetia com mingadas [umbigadas] a todos indistintamente." Baptista Siqueira esclarece, ainda, ser "esta dança habitualmente usada nas festividades populares ligadas aos santos mais queridos." [30]

No princípio, era apenas uma dança com pequenas pausas cantadas. Com a introdução do acompanhamento de viola tornou-se canção solista. Resultante dessa mudança, e sempre com boa aceitação, a dança passou a ser usada pelos músicos de teatro integrada a composições com textos de duplo sentido.

Com a chegada de alguns franceses - também fugidos de Napoleão como a corte portuguesa - surgiu, em 1839, pouco antes da coroação de D. Pedro II, a dança deno-

minada "lundu de mon roy", possivelmente uma alusão ao rei D. João VI. Baptista Siqueira assinala: "Vez por outra um lundum de monroi (sic) era dançado nos teatros de baixo nível, como remembrança do rei velho" e julgou esse modismo como "uma espécie de chulice metropolitana de pouca duração." [31]

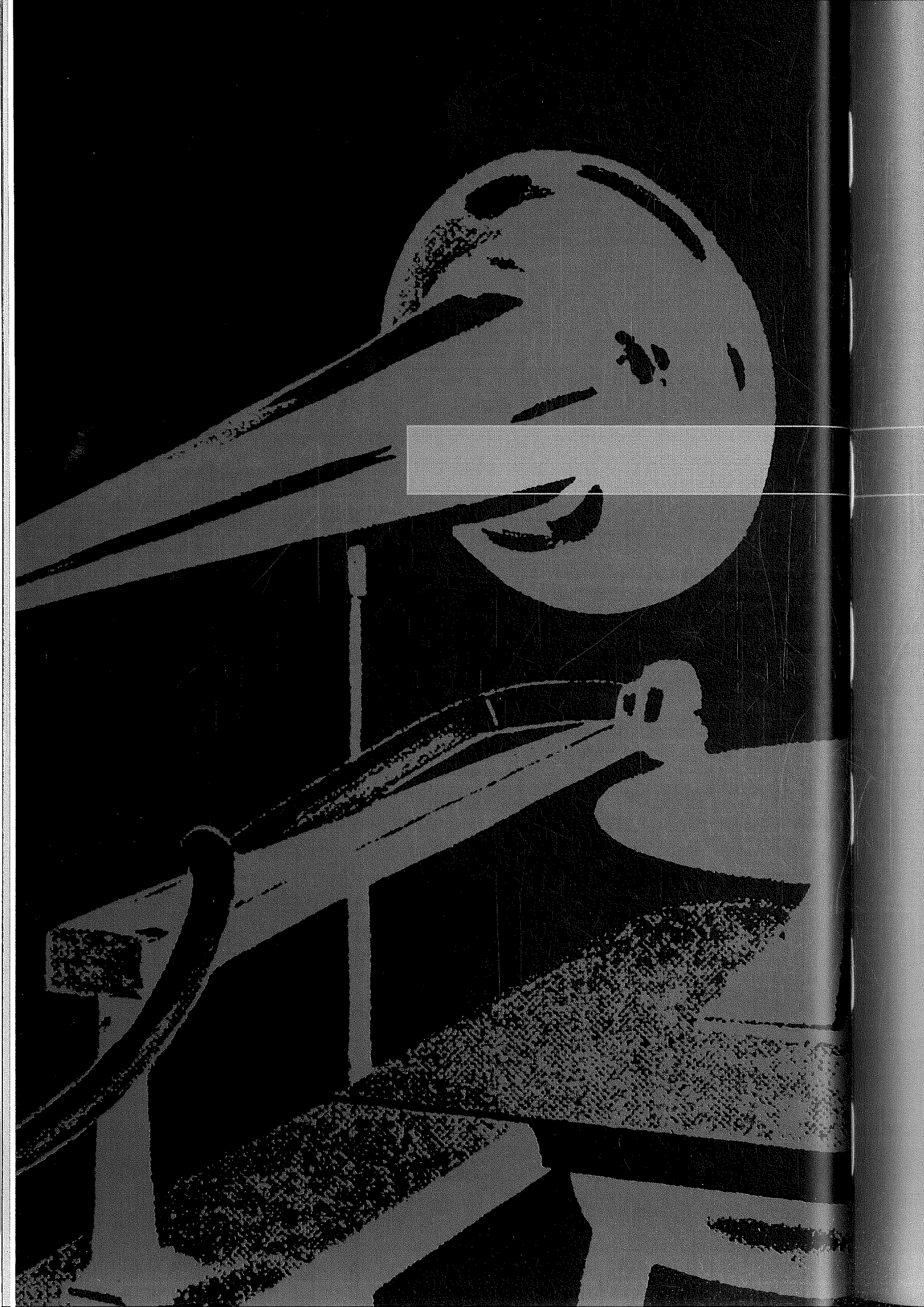
Na metade do século XIX, o lundu sofreu a mesma transformação por que passou a modinha. Tornou-se canção alegre para piano e, quando acompanhada ao violão, cantiga de duplo sentido só para homens. O poeta Laurindo Rabelo e o violonista João Cunha estão entre seus melhores cultores. Dessa parceria, Mello Moraes Filho conta episódio ocorrido na casa do velho Almeida Cunha, "apelidado o – Cunha dos passarinhos – em casa de quem passava semanas inteiras a pilheriar, improvisar, cantar modinhas e lundus aos sons do violão, com os rapazes da família, com o saudoso João Cunha, que lhe fazia as músicas para as composições múltiplas. E Laurindo Rabelo, em ceroula e sentado na cama, de pernas cruzadas ou em pé, tangia o melodioso instrumento, e entusiasmado pelo virtuose que, inspirado, lhe interpretara o sentir dos versos, exclamava por vezes, arpejando esplendido, floreando nos bordões:

– Estamos casados, João!" [32]

O retorno do lundu, resultante do declínio da polca, ocorreu entre os anos de 1870 e 1880, simbolizando uma volta ao passado durante a campanha pela libertação da escravatura. Esse movimento fez com que o lundu não desaparecesse definitivamente.

No final do século XIX, o lundu chegou a ser confundido com as cançonetas francesas, então em voga nos teatros de revista. Nas primeiras décadas do século XX, teve todas as suas formas gravadas em disco Odeon da Casa Edison.

**17.** Araújo, Mozart de – *A modinha e o lundu no século XVIII* – Ricordi Brasileira – São Paulo/1963 – pág. 41/42 | **18.** idem – pág. 42 | **19.** Mello, Guilherme T.P. de – *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* – Bahia/1909 – pág. 151 | **20.** João do Rio (Paulo Barreto) – *A alma encantadora das ruas* – H. Garnier Livreiro Editor – Rio de Janeiro/1908 – pág. 274/275 | **21.** idem – pág. 276 | **22.** Neves, Eduardo das – *O trovador da malandragem* – Livraria Quaresma Editora – Rio de Janeiro/1926 – pág. 9 | **23.** Arquivo Casa Edison | **24.** idem | **25.** Neves, Eduardo das – *O trovador da malandragem* – Livraria Quaresma Editora – Rio de Janeiro/1926 – pág. 4 | **26.** Neves, Candido das – "Lágrimas" – (valsa de192..) – gravada em disco Victor 33.975 em 18/06/935 e Victor 34.881 em 19/01/942, ambas por Orlando Silva. | **27.** Araújo, Mozart de – *A modinha e o lundu no século XVIII* – Ricordi Brasileira – São Paulo/1963 – pág. 40 | **28.** idem – pág. 12 | **29.** Baptista Siqueira – *Lundum x Lundu* – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música – Rio de Janeiro/1970 – pág. 30 | **30.** idem – pág. 31 | **31.** idem – pág. 32 | **32.** Mello Moraes Filho, A.J. – *Artistas do meu tempo* – H. Garnier Livreiro Editor – Rio de Janeiro/1904 – pág. 162



CAPÍTULO 6

# PRESCOTT E O PROCESSO DE GRAVAÇÃO EM DISCO

ELDRIDGE JOHNSON, O INVENTOR DO DISCO DE CERA

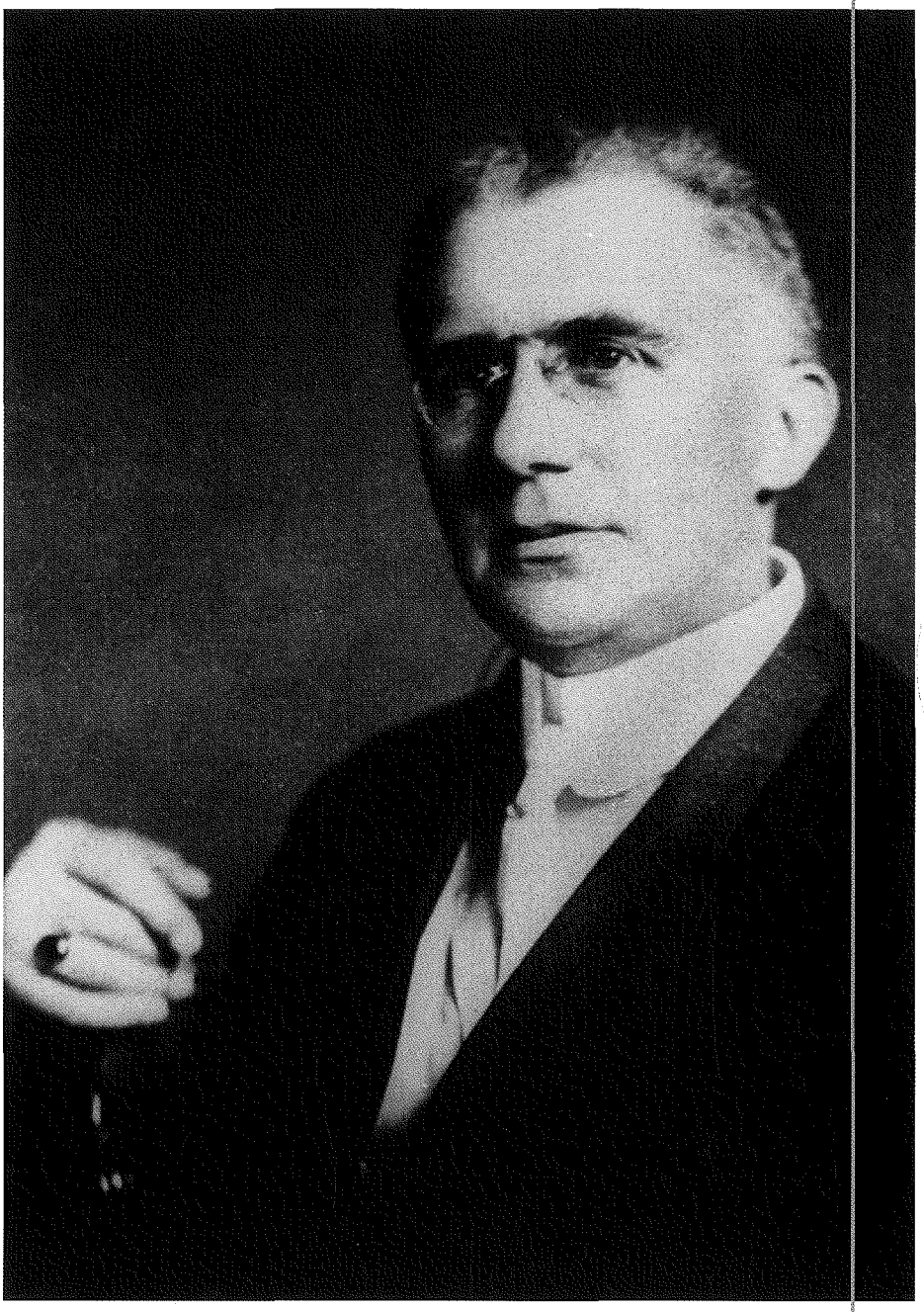
O gramofone surgiu no Brasil em 1900. Figner já percebera que ele tocava mais alto que os cilindros, daí passou a importar os aparelhos e discos gravados na Europa e nos Estados Unidos. Vendia tudo que chegava, especialmente as gravações de bandas militares e de árias de ópera.

Como se tornara o maior vendedor de disco da Gramophone de Londres, entrou em contato com o representante no Brasil e solicitou a vinda de um técnico que gravasse músicas brasileiras especialmente para ele, das quais seria vendedor exclusivo. Não obteve resposta. Anos mais tarde, Figner revelou: "Um belo dia, o Sr. Prescott me escreve pedindo para tirar uma patente para discos duplos em nome de Napoleon Petit, cedida por ele à International Talking Machine Co. Naturalmente acedi e como representante exclusivo fui eu quem tirou todo proveito da mesma." [33]

Em manuscrito autobiográfico datado de 1946, Figner, aos 80 anos de idade, refere-se a Prescott como a pessoa que lhe vendeu "uma máquina para perfurar os 4 buracos iguais aos da fita do kinetoscópio, máquina aliás que foi um conto do vigário, pois não podia funcionar direito, por mal feita." Mais adiante, no mesmo manuscrito, volta a comentar: "Quem me ofereceu os primeiros fonógrafos foi o mesmo camarada que me passou o conto do vigário, com a máquina de perfurar as fitas, mas eu, inexperiente ainda, aceitei. Ele, em vez de me dar desconto comercial, ficava com a metade, mas o negócio assim mesmo era bom." [34]

Citado e criticado por Figner, é preciso esclarecer quem era Prescott, como apareceu e por que passou a ser personagem importante no processo. Um pequeno resumo esclarece como tudo ocorreu:

Desde o princípio da década de 1890, Emile Berliner, um alemão radicado nos Estados Unidos, especialista em química e interessado em acústica, descobrira o método de gravar sons em disco de zinco revestido com uma película gordurosa e impermeável que, depois de gravado, era imerso em ácido. O ácido reagia sobre os traços feitos pela agulha de gravação deixando no zinco um sulco, fino e raso, com profundidade homogênea. Com a comprovação de resultados satisfatórios, Berliner dedicou-se ao que achava ser o ponto central do processo: a duplicação. Encontrou uma maneira simples de produzir cópia. Consistia em fazer uma matriz, em cobre, a partir do disco original de zinco gravado em ácido e depois usar essa matriz negativa para imprimir discos



EMILE BERLINER, INVENTOR DA GRAVAÇÃO HORIZONTAL

positivos sobre algum material adequado. Como, por exemplo, um carimbo de metal imprime sobre lacre derretido pelo calor.

Berliner projetou e desenvolveu, para que se pudesse reproduzir o que foi gravado, um aparelho movido à mão que denominou gramofone. Os primeiros destes aparelhos postos no mercado traziam um manual de instrução para uso da manivela: "A veloci-

dade padrão para os discos de 7" é em torno de 70 rotações por minuto." A manivela deveria ser "girada apenas com o movimento de rotação do pulso, tendo o cotovelo apoiado na mesa, para que se consiga velocidade uniforme." Essa velocidade representava a relação entre a fidelidade do que estava gravado e seu tempo de execução. A duração média do disco era de 2 minutos mas, na realidade, sua rotação variava de pouco menos de 70 a bem mais de 80 voltas por minuto.

O gramofone era composto por uma caixa de madeira como base de suporte do prato onde se colocava o disco e por uma pequena corneta metálica acoplada diretamente sobre a cabeça de reprodução por um braço de madeira articulado. Era tão precário que os patrocinadores de Berliner não o consideraram um instrumento de reprodução musical com possibilidades sérias. A tal ponto que Berliner vendeu-o a uma firma alemã, Kämmerer & Reinhardt, fabricante de brinquedos, que durante três anos produziu discos de celulóide, com três polegadas de diâmetro, montados em bonecas falantes. Após retomar a patente de seu disco à fábrica de brinquedos, Berliner fundou, em outubro de 1895 e ainda com os mesmos patrocinadores, a Berliner Gramophone Company.

A confecção da matriz foi o ponto-chave do sucesso do disco. Berliner, por muitos anos, recusou-se a deixar que qualquer pessoa, exceto alguns de seus colaboradores mais diretos, aprendesse sua técnica metalúrgica desenvolvida a custa de grande dificuldade.

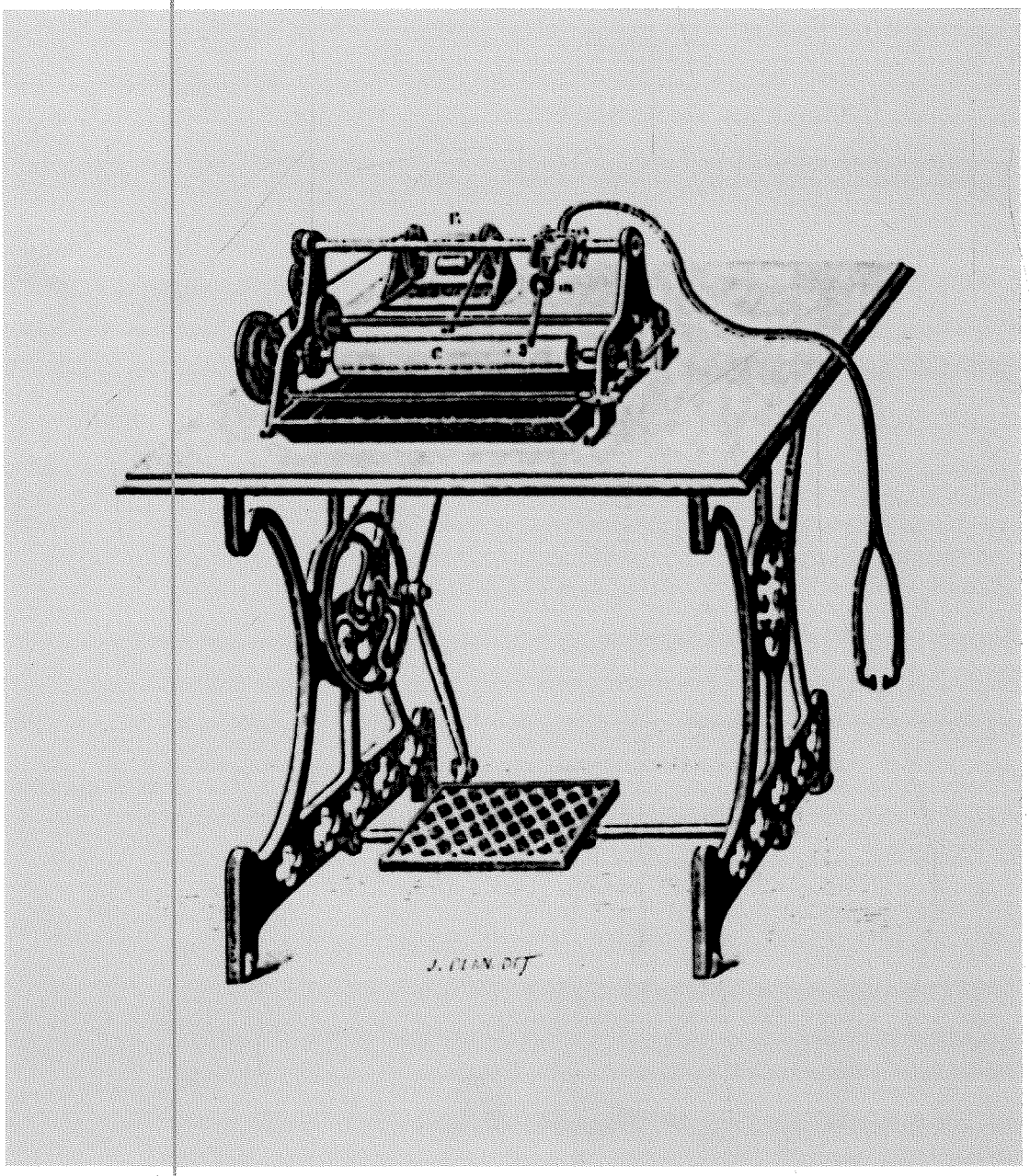
Inicialmente, o disco de Berliner foi prensado em um composto de borracha vulcanizada chamado Vulcanite. Depois de prensado, esse disco apresentava achatamento em determinados pontos, fazendo com que a agulha escorregasse deslizando pelo resto do disco. Além disso, sofria desgaste muito acelerado pela necessidade do braço, extremamente pesado, ter que ser carregado pela agulha de reprodução, guiada pelos sulcos da gravação, ao longo de um disco de massa muito flexível. Na busca de materiais mais duráveis, Berliner encontrou a solução para suas necessidades na Durinoid Company de Nova Jersey, uma fábrica que produzia botão num material muito mais resistente que o Vulcanite. Das matérias-primas usadas na fabricação desse botão - goma laca, negro de fumo e flocos de algodão - foi feito, em sete polegadas, o novo disco de Berliner.

Após ser conseguida certa estabilidade no material de suporte da gravação, passou a ser prioritária a resolução do grande problema industrial existente desde os fonógrafos: a alimentação mecânica.

Os primeiros fonógrafos eram acionados com os pés usando a base de máquina de costura; em seguida, tentaram-se motores com mecanismo de relógio semelhante às caixas de música. Com o lançamento dos "perfected phonographs", de Edison, vieram os motores elétricos alimentados por baterias que só funcionavam bem dentro de laboratório. Tentou-se, também, o uso de motores, acionados a água, através de uma mangueira ligada a uma torneira que os tornava muito incômodos e de consumo co-

mercial quase impossível. Por fim, surgiu o motor de mola. Era simples, portátil e de funcionamento garantido; foram os primeiros aparelhos de corda, com rotação estável, feitos por Eldridge Johnson, um mecânico de Camden, Nova Jersey, que fabricou os primeiros motores de Berliner. Ele fundou a Consolidated Talking Machine Corporation de Filadélfia, que, pouco depois, se transformaria na Victor Talking Machine Company. Eldridge Johnson alterou a estrutura desses primeiros motores e apresentou à direto-

FONÓGRAFO ACIONADO COM OS PÉS USANDO BASE DE MÁQUINA DE COSTURA



ria financeira da Berliner Gramophone Co. um motor muito melhorado, conseguindo encomenda de 200 unidades do novo modelo. O sucesso excedeu todas as expectativas e a Berliner Co. passou a vendê-los aos milhares. Incentivado pela realidade das vendas, Johnson elaborou outros melhoramentos e produziu um novo equipamento muito melhor que o original de Berliner, tão melhor que o grupo Berliner resolveu abrir mão de seu modelo original.

A Berliner Gramophone Co., inexperiente em promoção de vendas, contratou, por quinze anos, em 1896, um agente de anúncios de Nova Iorque chamado Frank Seaman. Nesse mesmo ano de 1896, com a entrada de Frank Seaman, a Berliner Gramophone Co. desmembrou-se em três firmas distintas: a Seaman National Gramophone Company, de Nova Iorque, para os anúncios de vendas; a Berliner Gramophone Company, de Filadélfia, para fabricar equipamentos e discos; e a United States Gramophone Company, de Washington, controladora de todas as patentes gramofone.

A guerra entre o fonógrafo e o gramofone, que já existia desde a formação da Berliner Gramophone Co., passou a ser mais acirrada com a entrada de Seaman, anunciando pelos jornais a superioridade do gramofone, através dos depoimentos de músicos conhecidos. A Columbia, maior defensora dos fonógrafos, concentrou seus argumentos de venda nas relações familiares, afirmando que só eles poderiam gravar e reproduzir as vozes dos amigos e dos membros da família, enquanto o gramofone reproduziria apenas o que tinha sido gravado por pessoas estranhas, não ligadas à família.

Sentindo perder terreno diante da melhor qualidade de som dos gramofones, a Columbia, associada à American Graphophone Company, contratou Phillip Mauro, um advogado de Washington, para defender as patentes Bell-Tainter. Essas patentes protegiam os cilindros removíveis e o sistema de gravação através da agulha flutuante inventado por Chichester Bell, sobrinho de Alexander Graham Bell, e por Charles Tainter, colaborador direto de Graham Bell. Mauro não atacou nem Berliner nem a United States Gramophone Co., mas a infringência da patente da agulha flutuante de Bell-Tainter, o mesmo argumento usado, com sucesso, alguns anos antes contra Thomas Edison. A ação judicial, voltada diretamente contra Frank Seaman e contra a National Gramophone Co., foi para que fosse impedida a fabricação de qualquer tipo de máquina falante que usasse o sistema de agulha flutuante.

Os argumentos de Mauro convenceram a corte de Nova Iorque, fazendo com que a Berliner sofresse duro golpe. Golpe esse agravado pelo sucesso obtido por Frank Seaman ao conseguir aumentar os lucros da indústria do disco em muitas centenas de milhares de dólares, nos três anos em que durou o processo.

Apesar do sucesso conseguido, Seaman estava preso às patentes de Berliner. O fato questionado, de que essas patentes infringiam as de Bell-Tainter, representou para ele

(No Model.) 4 Sheets—Sheet 3.

# E. BERLINER.

## GRAMOPHONE.

No. 534,543. Patented Feb. 19, 1895.

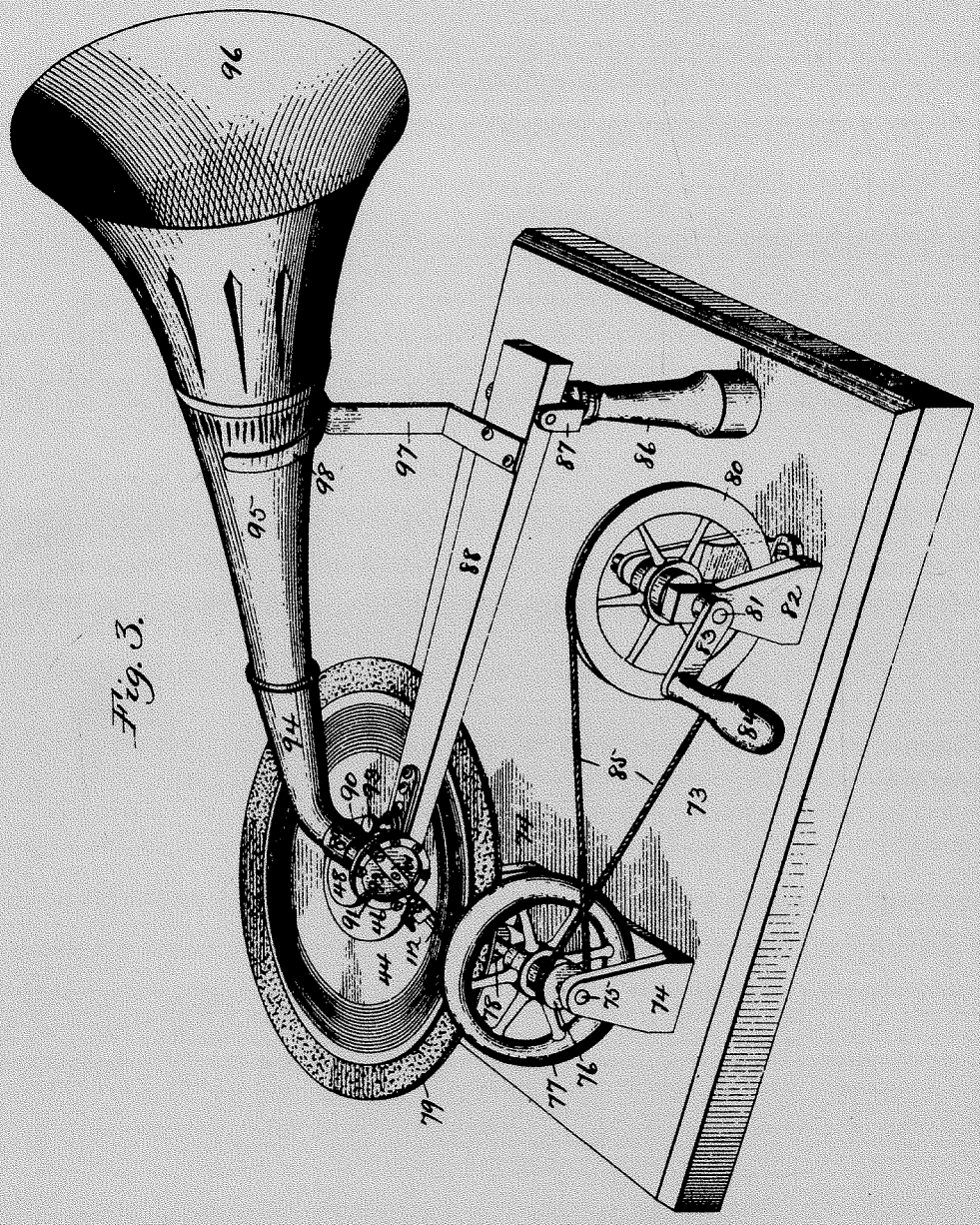



Fig. 3.

Witnesses:
Roy C. Bowen
F. T. Chapman

Inventor:
Emile Berliner,
By Joseph Lyon,
Attorney.

PATENTE DO GRAMOFONE DE BERLINER

verdadeira libertação. Essa libertação concretizou-se em março de 1899. A National Gramophone Co. transformou-se na National Gramophone Co. of Yonkers e criou a Universal Talking Machine Co., uma subsidiária que prosperou rapidamente com a montagem de uma fábrica para manufatura de gramofones em Nova Iorque. Seaman continuou a vender o gramofone de Berliner em grande quantidade, gerando dificuldades para Berliner e Johnson atenderem os pedidos crescentes. De repente, no final de 1899, os pedidos de Seaman cessaram, causando um desastre para Berliner e Johnson. Nesse momento, Frank Seaman lança o Zonophone, uma imitação do gramofone, e, em seguida, dá o golpe final na Berliner ao depor em juízo, depois de um acerto feito com a Columbia, para dizer que a patente da Gramophone realmente estava infringindo a patente da agulha flutuante de Bell-Tainter.

A National Gramophone Co. e a Universal Talking Machine Co., de um lado, e a American Graphophone Co. e a Columbia, do outro, firmaram acordo comercial permitindo que o Zonophone fosse fabricado e vendido sob proteção desse grupo. Os direitos estavam garantidos pelas patentes da American Graphophone e não possibilitavam que nenhum tipo de máquina falante pudesse ser vendido em território norte-americano. Frank Seaman, vitorioso na questão judicial, tinha conseguido não só retirar seus negócios da Berliner Gramophone Co. como começara a fabricar um aparelho que competia com o gramofone. Além disso, tinha tornado legalmente impossível para a Berliner Gramophone Co. vender seus próprios produtos.

A United States Gramophone procurou, através dos jornais, mostrar seu lado na questão, alegando que era dona das cartas-patentes para gramofone e de "seus indestrutíveis discos gravados". No entanto, essas patentes não teriam valor comercial enquanto vigorasse a sentença. Phillip Mauro, que pouco tempo antes estivera do lado contrário, estava naquele momento associado aos acionistas da Berliner Gramophone Co. abrindo processo contra a Universal Talking Machine, contra a National Gramophone Co. of Yonkers e contra Frank Seaman pessoalmente, por infringir patentes e por escrita contábil duvidosa.

Para Eldridge Johnson a situação era financeiramente muito difícil. Acabara de construir uma fábrica e ainda não recebera os cinqüenta mil dólares de mercadorias vendidas a Seaman, antes da jogada da National Gramophone Co. Mas, apesar de tudo, mantinha um trunfo que escondera por algum tempo. Johnson descobriu que a qualidade precária da reprodução do gramofone estava mais no disco do que no gramofone em si. Passou a fazer experiências empregando um processo que combinava a gravação vertical do cilindro com a gravação de corte lateral do disco de Berliner. Já levava dois anos desenvolvendo esse novo processo quando encontrou um método satisfatório para converter uma gravação de cera numa gravação reversível em metal. Ao ouvir o som mais brilhante e mais macio

dos seus primeiros discos, Johnson imediatamente notou que, mesmo tendo transgredido outras patentes, era o único meio de fazer discos para gramofone.

A partir dessa certeza, expandiu sua indústria, a Consolidated Talking Machine. No segundo semestre de 1900, entrou no mercado oferecendo, gratuitamente, discos a todo proprietário de gramofone para constatação da maravilhosa descoberta feita em seus laboratórios. Bastaria mandar o número de fabricação do gramofone que o novo disco seria enviado pelo correio. Além disso, comunicava ter ele feito todos os gramofones vendidos no mundo.

Seaman voltou à carga acusando que os produtos fabricados por Johnson eram feitos por uma subsidiária disfarçada da Berliner Co. E pedia, por decisão judicial, que fosse suspensa toda a fabricação dos produtos de Johnson e, também, o uso futuro da palavra gramofone. A decisão do tribunal da Filadélfia, em 1 de março de 1901, foi para que Johnson não mais usasse o nome gramofone. Dois meses após a vitória, Johnson escolheu um novo nome para seus produtos: Victor, certamente comemorando "victory".

Frank Seaman, logo após sair do grupo Berliner, voltou-se para o mercado fora dos Estados Unidos. Sentindo necessidade de um especialista em vendas internacionais, contratou Frederich M. Prescott, que construíra próspero negócio exportando fonógrafos de Edison. Inicialmente contratado como exportador exclusivo, Prescott percorreu, entre 1899 e 1900, vários países do continente europeu e constatou que, para enfrentar a Gramophone, só se estabelecendo na Europa.

Nos primeiros meses de 1901, com sede em Berlim, na Riterstrasse 71, fundou a Zonophone International, ficando, ele mesmo, Prescott, como diretor-gerente e Frank Seaman como principal acionista.

Em maio de 1901, Prescott embarcou para a Alemanha com três assistentes: John D. Smoot, engenheiro de gravação; Raymond Gloestzner, especialista em matrizes; e Edward Pancoast, chefe dos técnicos de gravação. Cada um deles tinha sido empregado, ou de Berliner ou de Johnson, mas todos eram iniciados nos segredos da gravação em cera.

Ao conseguir fazer, com o selo azul claro, um catálogo de artistas e intérpretes famosos como Enrico Caruso e Sarah Bernhardt, Prescott consolidou rapidamente a Zonophone alemã. O pagamento das gravações e dos direitos desses artistas célebres foi custeado pelos irmãos Charles e Jules Ullman, representantes da Zonophone na França, e pela AICC - Anglo Italian Commerce Company, representante Zonophone na Itália.

No segundo semestre de 1902, a Gramophone começou a perceber a concorrência da Zonophone, não como rival séria, mas de grande potencial. Procurou neutralizá-la através de ações de infração de patentes, e, como não conseguiu, tentou comprar as duas Zonophones. Prescott, já possuindo acervo invejável, alertou que só poderia enfrentar a

Gramophone com mais capital. Os acionistas americanos não se interessaram e aceitaram a proposta da Gramophone. A Zonophone foi negociada e Prescott desempregado.

Em agosto de 1903, Prescott, com apoio de seus representantes na França, os irmãos Charles e Jules Ullman, fundou a International Talking Machine. Pela preponderância de capital francês, em homenagem ao famoso teatro parisiense, adotou a marca Odeon. Construiu fábrica em Weissensee, próximo a Berlim, e, na feira de Leipzig, surpreendeu a todos os negociantes europeus de aparelhos sonoros com seus discos de duas faces.

Cientes do perfil do início do processo industrial de registro sonoro e do papel que Prescott representou, voltemos ao Brasil.

**33.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **34.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946

Fig. 1

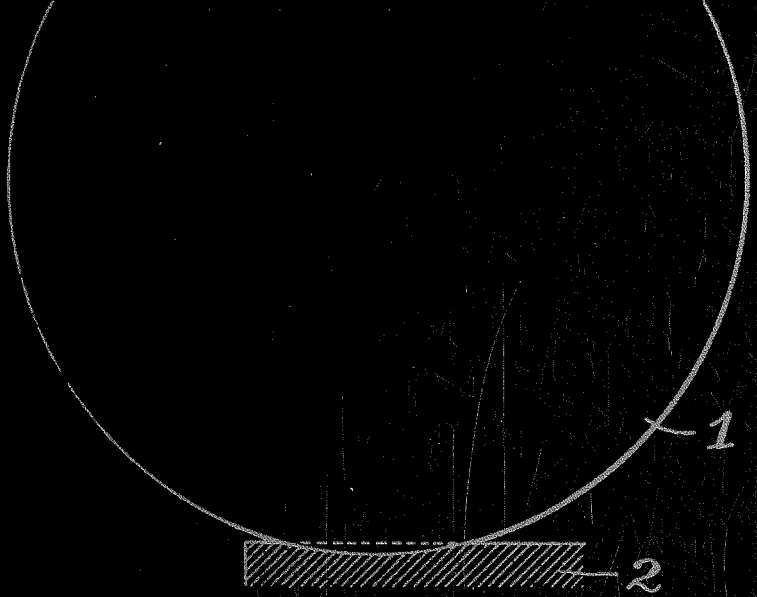



Fig. 3

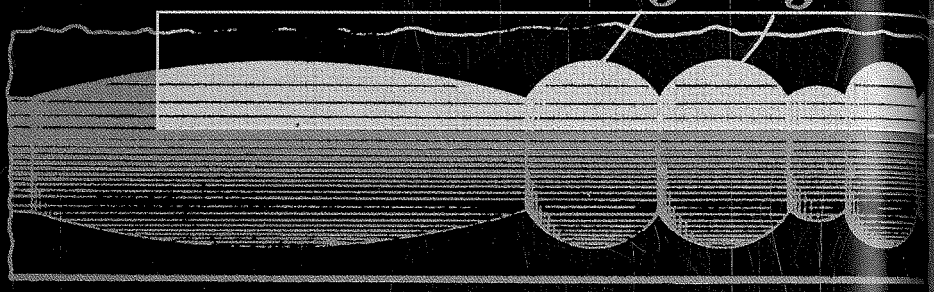



Fig. 4

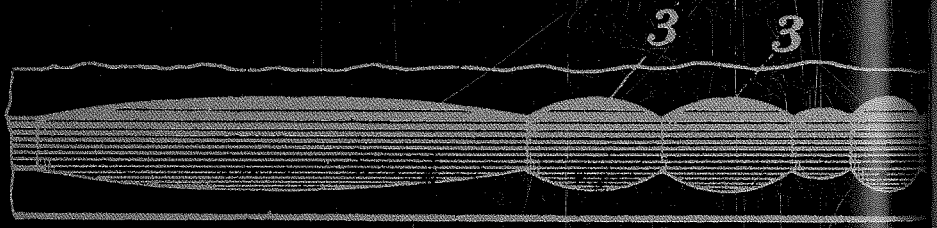
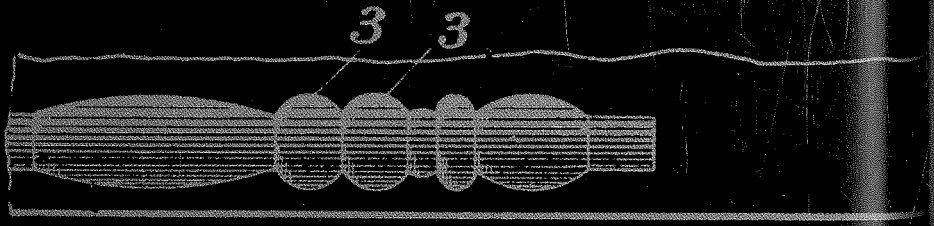


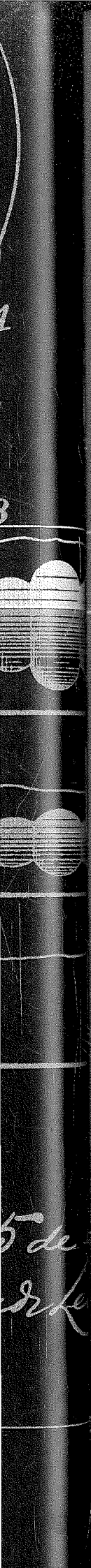

Fig. 5




Rio de Janeiro, 15 de

M. Jules Gérard

Escala - 100:1



CAPÍTULO 7

# GRAVAÇÃO DE DISCO NO BRASIL

26

Pouco tempo depois vieram as ceras e o gravador e eu que já me tinha mudado para a casa pegado 107 e tinha levantado nos fundos um puxado, preparei a sala e em poucos dias estavamos gravando musicas com a banda do corpo de Bombeiros com a banda da Casa Edison e os cantores cantaram as modinhas, lundus e canções embarcando a 1ª remessa de 500 ceras para Berlim.

A gravação foi boa, mas a massa dos primeiros discos estava ruim e em pouco tempo o disco estava estragado. As seguintes remessas foram melhorando e o negocio florescia. Vendia-se quantos discos chegavam.

Um belo dia o Sr. Prescott me escreve pedindo para tirar uma patente para discos duplos em nome de Napoleon Petit, cedida por ele á International Talking Machine Co. Naturalmente acedi e como representante exclusivo fui eu quem tirou todo o proveito da marca. As fabricas americanas e inglezas pouco tempo depois tambem fabricaram discos duplos mas aqui não os podiam vender. Tive de fazer apprehensão de discos duplos 3 vezes e levar as questões até o Supremo Tribunal.

Eu me dava muito com o desembargador Francisco Bittencourt Sampaio, tio por casamento de Bedé, marido da Elvira e a meude ia visita-lo. Muitas vezes se eu tinha alguma duvida ele recebia communicação do seu pai, me esclarecendo. Chico não era espirita no verdadeiro sentido da palavra, mas era um bom medium mecanico. A sua mão se movia e escrevia sem que o seu cerebro colaborasse na communicação.

Um dia que ele fazia anos fui visita-lo e entre muitos amigos seus se achava lá o juiz da 2ª vara federal Raul Martins com quem falei sobre a mediumnidade do Chico, mas o assunto não o interessava. Ele não acreditava na sobrevivencia da alma.

Quando surgiu a necessidade da 3ª vez de apprehensão dos discos no Agente da Columbia Graphophone Co., a questão foi ter ás mãos do Raul Martins e como já tinha ganho 2 questões nem me preoccupei com o resultado e com surpreza minha o Raul deu ganho de causa a Columbia. A questão subiu ao Supremo e quando foi julgada perdi por unanimidade. Fiquei desolado. E a Columbia já propunha uma questão pedindo 500 contos de prejuizos e danos.

Passando na Avenida encontrei-me com Raul Martins. Falei-lhe e lhe disse: Dr. o Ministro Ribeiro, baseando-se na sua sentença nem sequer estudou os autos e eu perdi por unanimidade no Supremo quando a minha causa já duas vezes tinha sido ganha no Supremo. Não se afflija, me respondeu ele, apenas prepare um memorial e procure todos os ministros um a um e explique a todos a sua questão.

Pedi ao advogado [illegible], Bento de Faria, para preparar o que fosse preciso e quando estava impresso procurei o relator, Ministro Ribeiro na sua residencia na rua Sen. Vergueiro, entreguei-lhe o Memorial e expliquei-lhe a questão. Ele tambem me disse que não me preoccupasse se a coisa era assim eles fariam justiça. Fui a todos os Ministros e o resultado que na appellação ganhei por unanimidade.

Ganha a questão, tive uma noticia de que a Columbia estava tentando obter a exclusividade dos direitos autoraes das diversas casas de musica. Logo que soube disso peguei em cem contos e fui de casa em casa de todos os editores de musica e adquiri todos os seus direitos autoraes e os que iam adquirir nos proximos 20 annos. Todos passaram um recibo provisorio, comprometendo-se a fazer a cessão por escriptura publica, o que de facto fizeram. Fui a S. Paulo e lá adquiri os direitos só de uma das casas: Chiaparelli se me não falha a memoria. Em todo caso, já não havia perigo nenhum de me cortarem as azas.

Os autores, comprehendendo o alcance, tambem dahi em deante, com raras excepções, vendiam aos editores os direitos de impressão, e reservavam ao autor o direito de gravação em discos.

Dono dos direitos autoraes, um dia fui procurado pelo representante da Columbia, um israelita, advogado americano, não me lembro mais

-Vire-

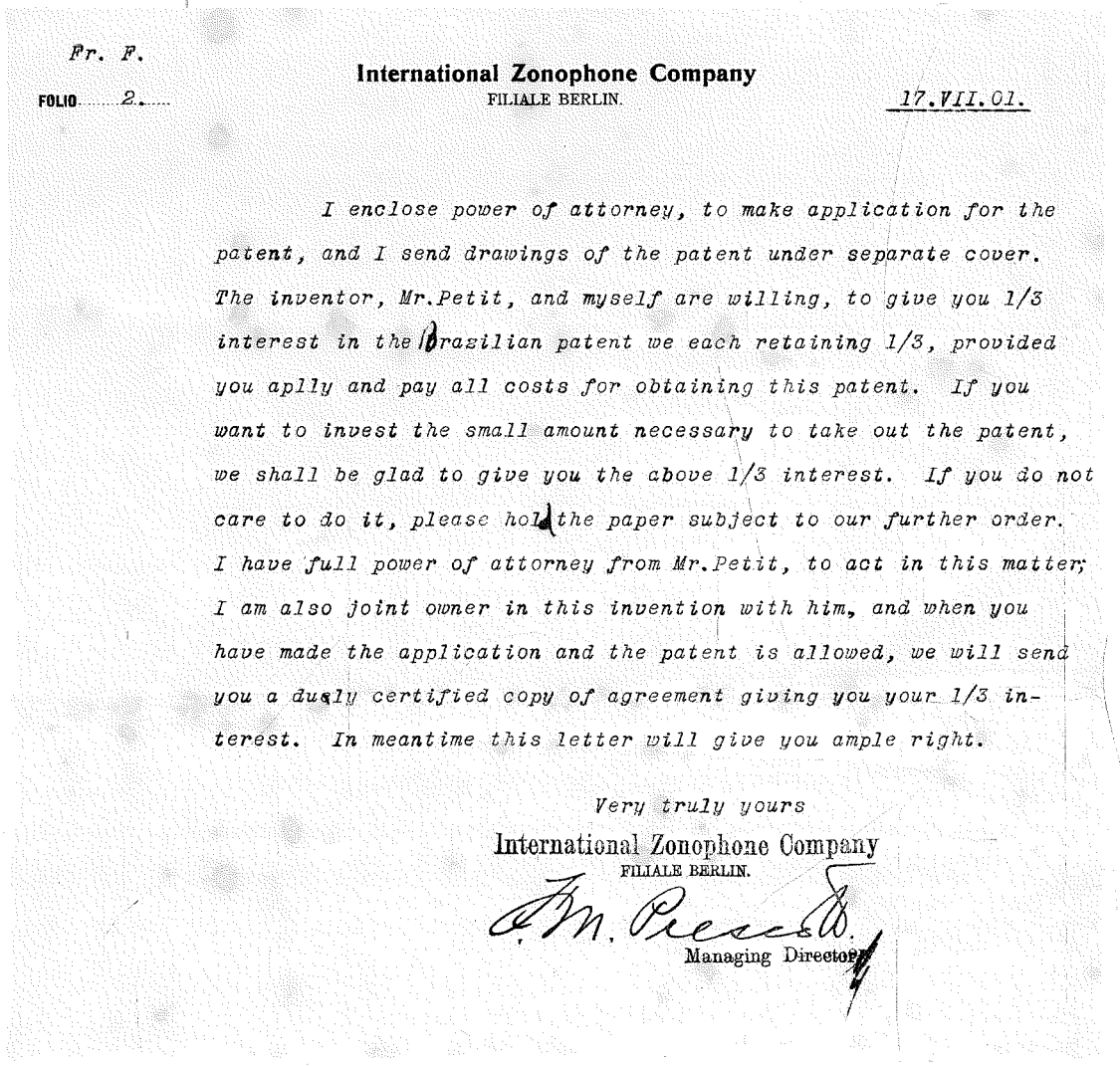
No dia 17 de julho de 1901, três meses após a instalação da Zonophone em Berlim, Figner recebeu carta de Frederich M. Prescott oferecendo-lhe a grande oportunidade de sua vida comercial: deter um terço dos direitos da patente do disco duplo para o Brasil.

A proposta da Zonophone traria como benefício de seu uso um terço para Figner, outro terço para a International Zonophone Company e o terço restante pertenceria ao inventor, o suíço Adhemar Napoleon Petit: "Tendo em vista que o Sr. é um dos maiores negociantes de Gramophones e Zonophones do Brasil, resolvi proporcionar-lhe a possibilidade de controlar comigo este mercado no Brasil, registrando uma nova patente que controlaria totalmente o mercado, como verá quando ler a proposta aqui incluída para um disco duplo ou dúplex, com música dos dois lados obtida com uma só impressão na prensa e a custos não mais altos do que para um disco de um lado só. Desta maneira, quem controlar o disco duplo pode dar ao público o equivalente a dois discos pelo preço antigo de um; conseqüentemente quem apenas vender discos de um lado só terá que baixar os preços para a metade. Podemos encarar esta competição e ainda oferecer ao público o dobro, pois nossos discos não custarão mais que os outros." [35]

Parecendo não confiar no sucesso de sua proposta, Prescott mandou, sem consulta prévia, os desenhos da patente e pediu, caso não houvesse interesse, que Figner mantivesse o documento retido. Sabia que obteria aceitação de sua proposta pela falta de resposta da Gramophone à solicitação de Figner, isto é, gravação de música brasileira especialmente para a Casa Edison.

Após troca de correspondência detalhando a natureza e os cuidados envolvendo o contrato, consolidou-se a implantação do processo sonoro no Brasil. Pelo valor histórico representado, torna-se necessário transcrever trechos do estabelecido nessas negociações. O Rio de Janeiro foi o ponto de partida do processo de registro sonoro na América Latina, e o Brasil, junto com a França e a Itália, um dos países pioneiros.

Em uma segunda carta, datada de 12 de setembro de 1901, Prescott declarou: "Tomei conhecimento que o Sr. rompeu o contrato com eles [Gramophone inglesa] e está aberto a uma nova proposta." [36] Propôs a criação de uma agência de sua firma no Brasil, e que Figner se tornaria exclusivo da Zonophone desde que se obrigasse a comprar, por mês, cinqüenta aparelhos Zonophone nº 25 e, para cada um, duas dúzias de discos de



Fr. F.

FOLIO 2.

**International Zonophone Company**
FILIALE BERLIN.

17.VII.01.

*I enclose power of attorney, to make application for the patent, and I send drawings of the patent under separate cover. The inventor, Mr.Petit, and myself are willing, to give you 1/3 interest in the Brazilian patent we each retaining 1/3, provided you aplly and pay all costs for obtaining this patent. If you want to invest the small amount necessary to take out the patent, we shall be glad to give you the above 1/3 interest. If you do not care to do it, please hold the paper subject to our further order. I have full power of attorney from Mr.Petit, to act in this matter; I am also joint owner in this invention with him, and when you have made the application and the patent is allowed, we will send you a duely certified copy of agreement giving you your 1/3 interest. In meantime this letter will give you ample right.*

*Very truly yours*
International Zonophone Company
FILIALE BERLIN.
G. M. Prescott.
Managing Director.

CARTA DE PRESCOTT OFERECENDO A FIGNER O DIREITO DE 1/3 PARA USO DA PATENTE DOS DISCOS DUPLOS NO BRASIL

sete polegadas. E ainda acrescentou: "Poderei também combinar de mandar um especialista ao Rio para fazer quantos discos precisar, contanto que nos mande uma ordem de pagamento de $500 [quinhentos dólares] por conta das despesas." [37] Em seguida, esclareceu o que esse especialista poderia fazer: "Enviaremos uma pessoa capaz de realizar repertório de 100 discos-concerto [10 polegadas] e 250 discos de 7 polegadas. Esperamos que de cada uma destas matrizes sejam fabricados 250 discos, o que perfará o total de 25.000 discos grandes [25cm] e 62.500 discos pequenos [19cm]" [38]; mas, cuidadosamente, procura amenizar o impacto da quantidade de discos que Figner seria obrigado a comprar: "Se não estiver interessado num repertório tão vasto, ficaríamos satisfeitos se fizesse apenas 50 discos-concerto e 100 ou 150 discos pequenos." [39]

Fechando a proposta, informou: "Temos três especialistas em fabricação de disco em nosso laboratório aqui em Berlim e podemos dispensar um deles logo que estivermos acertados. As gravações originais que ele fizesse no Rio seriam devolvidas por via postal. Dentro de duas semanas depois da sua devolução a Berlim, poderíamos mandar quantos discos fossem desejados de cada matriz." [40]

Em nova carta, datada de 29 de novembro desse mesmo ano de 1901, antes de qualquer gravação no Brasil, e antes mesmo do registro da patente, Prescott advertiu: "No que diz respeito à confecção de discos com gravação dos dois lados, gostaria de saber se o Sr. requisitou a patente necessária. Mais tarde, quando for preciso usar esta patente para competir com a Gramophone Company, gostaria de usá-la no Brasil e não aumentar o preço dos discos prensados dos dois lados. Mas enquanto houver procura por discos de um lado só e enquanto a competição com a Gramophone Company não for séria, não vejo necessidade de dar ao público o dobro pelo mesmo preço, como agora." [41]

E mais adiante, considerou: "Em referência à viagem de nosso especialista, compreendemos que o Sr. pagará sua viagem de Berlim ao Rio, ida e volta em primeira classe, e que também retirará sua aparelhagem da Alfândega sem nenhuma despesa para nós e que fornecerá casa e alimentação durante sua permanência no Brasil e que também providenciará material musical e intérpretes para suas gravações, tanto de canto como de instrumentos. O especialista, Sr. Hagen, levará material suficiente para fazer 175 gravações de 7 polegadas e 75 de 10 polegadas. Se estiver interessado em um maior número de gravações, o Sr. Hagen poderá fazer quantas gravações adicionais achar necessário caso encontre o material apropriado." [42]

Quanto ao sigilo sobre o trabalho do especialista, advertiu: "O Sr. deve compreender que o processo de gravação é secreto e peço que dê condições ao Sr. Hagen de manter segredo sobre a aparelhagem e o processo." [43]

E prosseguiu: "Imagino que ele chegue em 31 de dezembro e fará 200 gravações no Rio, numa média de 10 por dia, o que levará 20 dias. Espero que providencie os intérpretes para que ele possa fazer pelo menos 10 a cada manhã e 10 a cada tarde, ao todo 20 por dia, e esperamos que sua permanência no Brasil não exceda 3 semanas." [44]

Ainda nessa carta, uma outra informação esclarece que a rotação das primeiras gravações seria controlada eletricamente: "O Sr. Hagen requisitará no Brasil uma bateria." [45]

Alerta, também, para o cuidado que deveria ser tomado com as ceras gravadas, na embalagem e no transporte por navio: "Espero que as gravações que o Sr. Hagen fizer no Rio sejam cuidadosamente embaladas e retornadas pelo primeiro vapor diretamente para Hamburgo, para que não sejam manipuladas mais do que o necessário. Devem ser marcadas para serem mantidas longe do calor das caldeiras e dos canos. Logo que recebermos estas gravações em Berlim, enviaremos os primeiros discos dentro de três semanas." [46]

Em carta datada de 29 de janeiro de 1902, ao serem feitas as primeiras gravações, Prescott comenta um possível insucesso no trabalho do técnico gravador: "Talvez pela distância da Europa, pelas condições diferentes e pelo clima, ele não faça todas as gravações tão boas ou algumas não tão boas quanto a 1527. [essa gravação 1527 foi o melhor resultado conseguido pela Zonophone nos Estados Unidos e tomada como padrão de qualidade] Mesmo assim, estou certo de que o Sr. ainda tentará vender as gravações. Eu calcularia que não mais de 5 a 10% das gravações seriam invendáveis." [47]

## Disco com gravação dos dois lados

Após as primeiras gravações, em janeiro de 1902, Figner propôs, e conseguiu, que os discos Zonophone postos no mercado brasileiro fossem – e não mais deixassem de ser – prensados dos dois lados. Mais tarde, já na International Talking Machine-Odeon, num dos itens do acordo estabelecido com Figner, em 21 de novembro de 1904, Prescott afirmou: "A International Talking Machine concorda em prensar os ditos discos de acordo com o requerido por Fred Figner, isto é, em brasileiro dos dois lados ou um lado em brasileiro e o do outro qualquer peça que ele escolher do catálogo da International Talking Machine, excluídos os discos de celebridades." [48] Esse acordo já existia desde as primeiras remessas da Zonophone ocorridas dois anos antes, no primeiro semestre de 1902, e, naquele momento, estava apenas sendo confirmado.

O Brasil era o mercado importante de que Prescott dispunha para fortalecer a defesa da nascente Zonophone contra a Gramophone. Talvez seja prova dessa importância o fato de não existir nenhum disco Zonophone estrangeiro impresso dos dois lados. Na verdade, a preocupação de Prescott na Europa não era imprimir discos dos dois lados, mas fazer catálogo com artistas famosos. Essas gravações, diferenciadas pela cor azul clara de seus selos, foram prensadas somente em discos Zonophone e denominadas "discos de celebridades". Nessa série, em agosto de 1901, Enrico Caruso gravou seus sete primeiros discos e Sarah Bernhardt, alguns trechos de suas peças.

Nunca é demais lembrar que o espaço de tempo entre a criação da Zonophone nos EUA, a instalação da Zonophone International na Europa e sua relação com o Brasil foi de apenas cinco meses:

*Fev./ 1901 – Fundação da Universal Talking Machine em Nova Iorque*

*Mar./1901 – Fundação da Zonophone International em Berlim*

*Maio/1901 – Chegada dos técnicos de gravação a Berlim*

*Julho/1901 – Prescott oferece a Figner 1/3 da patente para o Brasil*

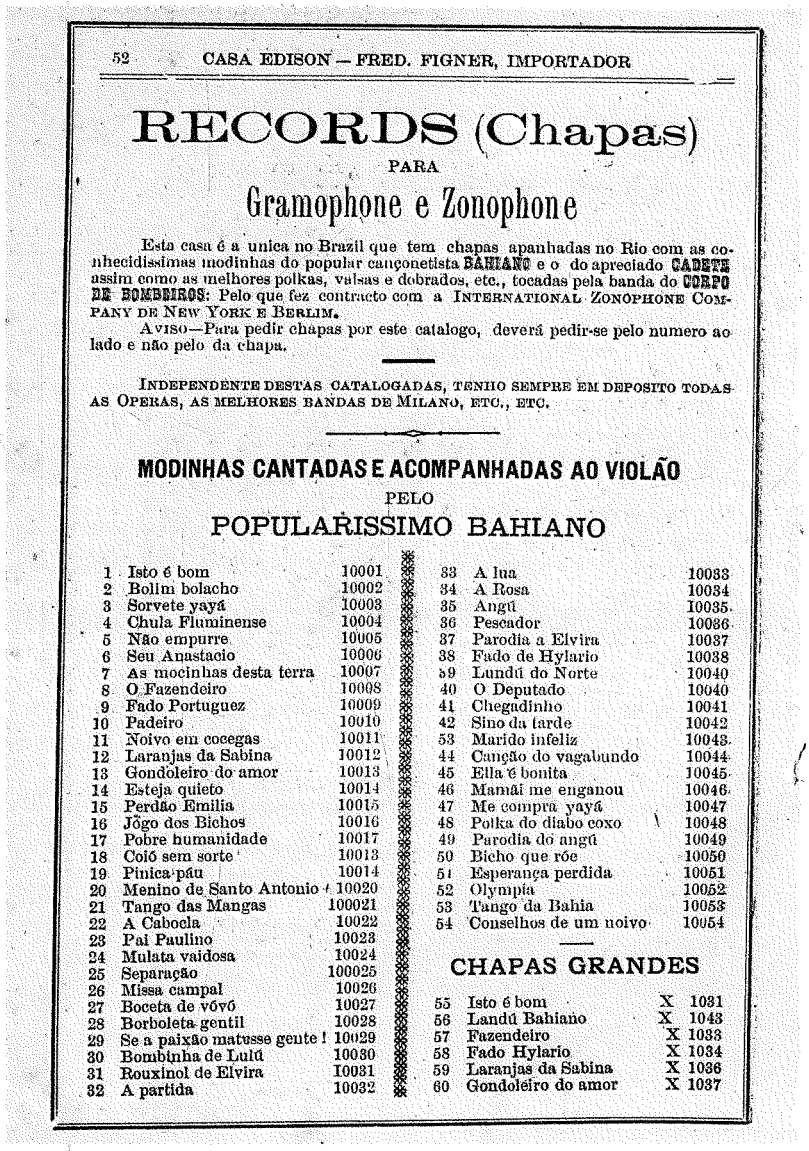
As gravações que Hagen fez no Rio de Janeiro têm relação com a proposta da Zono-

phone: das 175 em 7 polegadas, 174 foram lançadas no comércio correspondentes às séries 1.500 e 1.600; das 75 em 10 polegadas, foram lançadas 51 correspondentes à série X-1.000.

**CD 1** fx 1

Pouco mais tarde, ao chegarem os primeiros discos constatou-se a má qualidade dessa primeira remessa a qual Figner se referiu: "A gravação foi boa, mas a massa dos primeiros discos estava ruim e em pouco tempo o disco estava estragado. As seguintes remessas foram melhorando." [49] De fato, a má qualidade não estava na gravação, mas na massa e na prensagem dos discos da fábrica montada por Prescott.

PÁGINAS DO CATÁLOGO PARA 1902 TRAZENDO RELAÇÃO DOS PRIMEIROS DISCOS ETIQUETADOS PARA VENDA NO BRASIL, SELECIONADOS ENTRE AS PRIMEIRAS GRAVAÇÕES FEITAS NO RIO DE JANEIRO



52 CASA EDISON — FRED. FIGNER, IMPORTADOR

# RECORDS (Chapas)

PARA

## Gramophone e Zonophone

Esta casa é a unica no Brazil que tem chapas apanhadas no Rio com as conhecidissimas modinhas do popular cançonetista **BAHIANO** e o do apreciado **CADETE** assim como as melhores polkas, valsas e dobrados, etc., tocadas pela banda do **CORPO DE BOMBEIROS**: Pelo que fez contracto com a INTERNATIONAL ZONOPHONE COMPANY DE NEW YORK E BERLIM.

AVISO—Para pedir chapas por este catalogo, deverá pedir-se pelo numero ao lado e não pelo da chapa.

INDEPENDENTE DESTAS CATALOGADAS, TENHO SEMPRE EM DEPOSITO TODAS AS OPERAS, AS MELHORES BANDAS DE MILANO, ETC., ETC.

### MODINHAS CANTADAS E ACOMPANHADAS AO VIOLÃO

PELO

### POPULARISSIMO BAHIANO

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Isto é bom | 10001 | 33 | A lua | 10033 |
| 2 | Bolim bolacho | 10002 | 34 | A Rosa | 10034 |
| 3 | Sorvete yayá | 10003 | 35 | Angú | 10035 |
| 4 | Chula Fluminense | 10004 | 36 | Pescador | 10036 |
| 5 | Não empurre | 10005 | 37 | Parodia a Elvira | 10037 |
| 6 | Seu Anastacio | 10006 | 38 | Fado de Hylario | 10038 |
| 7 | As mocinhas desta terra | 10007 | 39 | Lundú do Norte | 10040 |
| 8 | O Fazendeiro | 10008 | 40 | O Deputado | 10040 |
| 9 | Fado Portuguez | 10009 | 41 | Chegadinho | 10041 |
| 10 | Padeiro | 10010 | 42 | Sino da tarde | 10042 |
| 11 | Noivo em cocegas | 10011 | 53 | Marido infeliz | 10043 |
| 12 | Laranjas da Sabina | 10012 | 44 | Canção do vagabundo | 10044 |
| 13 | Gondoleiro do amor | 10013 | 45 | Ella é bonita | 10045 |
| 14 | Esteja quieto | 10014 | 46 | Mamãi me enganou | 10046 |
| 15 | Perdão Emilia | 10015 | 47 | Me compra yayá | 10047 |
| 16 | Jogo dos Bichos | 10016 | 48 | Polka do diabo coxo | 10048 |
| 17 | Pobre humanidade | 10017 | 49 | Parodia do angú | 10049 |
| 18 | Coió sem sorte | 10013 | 50 | Bicho que róe | 10050 |
| 19 | Pinica-páu | 10014 | 51 | Esperança perdida | 10051 |
| 20 | Menino de Santo Antonio | 10020 | 52 | Olympia | 10052 |
| 21 | Tango das Mangas | 100021 | 53 | Tango da Bahia | 10053 |
| 22 | A Cabocla | 10022 | 54 | Conselhos de um noivo | 10054 |
| 23 | Pai Paulino | 10023 | | | |
| 24 | Mulata vaidosa | 10024 | | | |
| 25 | Separação | 100025 | | | |
| 26 | Missa campal | 10026 | | | |
| 27 | Boceta de vóvó | 10027 | | | |
| 28 | Borboleta gentil | 10028 | | | |
| 29 | Se a paixão matusse gente ! | 10029 | | | |
| 30 | Bombinha de Luiú | 10030 | | | |
| 31 | Rouxinol de Elvira | 10031 | | | |
| 32 | A partida | 10032 | | | |

### CHAPAS GRANDES

| | | | |
|---|---|---|---|
| 55 | Isto é bom | X | 1031 |
| 56 | Landú Bahiano | X | 1043 |
| 57 | Fazendeiro | X | 1033 |
| 58 | Fado Hylario | X | 1034 |
| 59 | Laranjas da Sabina | X | 1036 |
| 60 | Gondoleiro do amor | X | 1037 |

| | | |
|---|---|---|
| 61 | Esteja quieto | X 1038 |
| 62 | Pobre humanidade | X 1039 |
| 63 | Chefe de orchestra | X 1040 |
| 64 | A boceta de vovó | X 1041 |
| 65 | Borboleta gentil | X 1042 |
| 66 | Coló sem sorte | X 1043 |
| 67 | Rouxinol de Elvira | X 1044 |
| 68 | Menino de Santo Antonio | X 1045 |
| 69 | Angú do Barão | X 1046 |
| 70 | Olympia | X 1047 |
| 71 | Sol-lá-si-dó | X 1048 |
| 72 | Polka do diabo coxo | X 1049 |
| 73 | Defeito (monologo) | X 1050 |

POR XXX

CHAPA GRANDE

| | | |
|---|---|---|
| 74 | Apuros da comadre | X 1023 |
| 75 | A Bycicleta | X 1022 |

## Modinhas cantadas e acompanhadas ao violão pelo K. D. T.

| | | |
|---|---|---|
| 76 | A mulher | 10101 |
| 77 | A Roseira | 10102 |
| 78 | A tarde | 10103 |
| 79 | Côr morena | 10104 |
| 80 | A borboleta | 10105 |
| 81 | Bem-ti-vi 1º | 10106 |
| 82 | Bem-te-vi 2º | 10107 |
| 83 | Como es esperta | 10108 |
| 84 | Desprezo | 10109 |
| 85 | Estrella d'alva | 10110 |
| 86 | Gosto de ti | 10111 |
| 87 | Jaz linda noite | 10112 |
| 88 | Lyrio da campina | 10113 |
| 89 | Meu paiz | 10114 |
| 80 | A mulata | 10115 |
| 91 | Nunca amei | 10116 |
| 92 | O bond | 10117 |
| 93 | Morena do Rio | 10118 |
| 94 | O capoeira | 10119 |
| 95 | Escuta | 10120 |
| 96 | Leonor | 10121 |
| 97 | A Primavera | 10122 |
| 98 | Perdão | 10123 |
| 99 | Pachá insana | 10124 |
| 100 | Quezera amar-te | 10125 |
| 101 | Rosa do sertão | 10126 |
| 102 | Peste bubonica | 10127 |
| 123 | Sobre o mar | 10128 |
| 104 | Camponeza morena | 10129 |
| 105 | Moreninha tenho medo | 10130 |
| 106 | Entrevista no bond | 10131 |
| 107 | Saldanha da Gama | 10132 |
| 108 | Pescaria | 10133 |
| 109 | Princeza do Imperio Chiniz | 40134 |
| 110 | Olhos azues | 10135 |
| 111 | Ballas | 10152 |
| 112 | Costureira | 10151 |
| 113 | Vem cá risonha morena | 10153 |
| 114 | Ave-Maria | 10154 |
| 115 | Chiquinha | 10155 |
| 116 | Ciumes | 10156 |
| 117 | Laura | 10157 |
| 118 | Em certa rua | 10158 |
| 119 | Os 2 crioulos | 10159 |
| 120 | Quando me fallas | 10160 |
| 121 | A crioula | 10161 |

CHAPAS GRANDES

| | | |
|---|---|---|
| 122 | Ave-Maria | X 1001 |
| 123 | A roseira | X 1002 |
| 124 | A tarde | X 1003 |
| 125 | A côr morena | X 1004 |
| 126 | A borboleta | X 1005 |
| 127 | Escuta | X 1006 |
| 128 | Estrella d'alva | X 1007 |
| 129 | Como es esperta | X 1009 |
| 130 | Jaz linda noite | X 1010 |
| 131 | Entrevista no bond | X 1010 |
| 132 | Meu paiz | X 1011 |
| 133 | Morena no Rio | X 1012 |
| 134 | Mulata | X 1013 |
| 135 | O bond | X 1014 |
| 136 | Princeza do Imperio Chinez | X 1015 |
| 137 | Preta mina | X 1016 |
| 138 | Pescaria | X 1017 |
| 139 | Leonor | X 1018 |
| 140 | Gosto de ti | X 1019 |
| 141 | Sobre o mar | X 1020 |

## DISCURSOS

CHAPA GRANDE

| | | |
|---|---|---|
| 142 | Discurso do Dr. Andrade Figueira | X 1021 |

CHAPAS PEQUENAS

| | | |
|---|---|---|
| 143 | Sobre a memoria de Floriano Peixoto | 10136 |
| 144 | Sobre o tumulo de Saldanha da Gama | 10137 |
| 145 | Sobre o tumulo de D. Pedro II | 10138 |
| 146 | Do Dr. Bricio Filho ao Dr. Prudente de Moraes | 10139 |
| 147 | Do Dr. Prudente de Moraes | 10140 |
| 149 | Do Dr. Silva Jardim | |



## EXECUTADAS PELA BANDA

DO

*CORPO DE BOMBEIROS*

DO

Rio de Janeiro

SOBRE A REGENCIA DE SEU MESTRE

MAESTRO

## ANACLETO de MEDEIROS

### Valsas

| | | |
|---|---|---|
| 150 | Albertina | 10171 |
| 151 | Uma noite de luar | 10172 |
| 152 | Despedida | 10173 |
| 153 | Marília | 10174 |
| 154 | Cicilia | 10175 |
| 155 | Diva | 10176 |
| 156 | Hilda | 10177 |
| 157 | Muchacha | 10214 |

## CHAPAS GRANDES

158 O ante-sezonico de Jesús—X 1058

CHAPAS PEQUENAS

### Polkas

| | | |
|---|---|---|
| 159 | Jurandy | 10178 |
| 160 | Não resisto | 1017[illegible] |
| 161 | 29 ! ! | 10180 |
| 162 | Geny | 10181 |
| 163 | Do maestro Anacleto | 10182 |
| 164 | Tatá | 10183 |
| 165 | Depois do casamento | 10184 |
| 166 | Qui-pro-quo | 101[illegible]5 |
| 167 | I. Morette | 10186 |
| 168 | Mauricia | 10208 |
| 169 | Port bonheur | 10215 |
| 170 | A Cabeça de porço | 10212 |

### Schottischs

| | | |
|---|---|---|
| 171 | Bensinho | 10194 |
| 172 | Não me olhe assim | 10195 |
| 173 | * * * * * * | 10196 |
| 174 | Talvez te escreva | 10197 |

### Mazurkas

| | | |
|---|---|---|
| 175 | Cicilia | 10206 |

## CHAPA GRANDE

| | | |
|---|---|---|
| 176 | Labios de coral | X 1060 |

## QUADRILHA

CHAPA GRANDE

| | | |
|---|---|---|
| 177 | Fluminense | X 1061 |

### Tangos

| | | |
|---|---|---|
| 178 | Padeiro | 10189 |
| 179 | Coló sem sorte | 10190 |
| 180 | Bebé | 10191 |
| 181 | Bohemios | 10192 |
| 182 | Do O | 10193 |
| 183 | Bico do pagagaio | 10213 |

CHAPA GRANDE

| | | |
|---|---|---|
| 184 | Está chumbado | X 1055 |
| 185 | Urso | X 1064 |

### Dobrados

| | | |
|---|---|---|
| 186 | Flamengo | 10198 |
| 187 | Cosmopolita | 10199 |
| 188 | Pitaco | 10200 |
| 189 | Eugenio Jardim | 10201 |
| 190 | 11 de Junho | 10202 |
| 191 | Nené Mendes | 10203 |
| 192 | Ao Cleplas | 10207 |
| 193 | Gatardo | 10209 |

CHAPAS GRANDES

| | | |
|---|---|---|
| 194 | Realengo | X 1052 |
| 195 | Congressista | X 1059 |
| 196 | Jean Bart | X 1063 |
| 197 | Condé | X 1065 |

### Marchas

| | | |
|---|---|---|
| 198 | S. José | X 10204 |
| 199 | Espanhola | 10211 |

CHAPAS GRANDES

| | | |
|---|---|---|
| 200 | Alliança | X 1053 |
| 201 | Aida | X 1054 |
| 202 | Saudades | X 1057 |
| 203 | Hymno Nacional | X 1051 |

CHAPA PEQUENA

| | | |
|---|---|---|
| 204 | Nacional | 10187 |

Em setembro de 1903, já como diretor-gerente da nova fábrica - a International Talking Machine-Odeon -, Prescott afirmou: "Desta vez estou determinado a não ter em nosso catálogo gravações que não sejam totalmente de primeira classe, e as que forem de segunda qualidade eu destruirei as matrizes e refarei logo que possível." [50]

As novas gravações feitas por Pancoast, em maio de 1902, correspondem às séries Zonophone 10.000, com 187 ceras gravadas em 7 polegadas, e X-500, com 321 em 10 polegadas; estas, quando a International Talking Machine-Odeon as lançou comercialmente, foram prensadas em 27cm. Esses números coincidem com as 500 ceras que Figner declarou ter mandado para a Alemanha: "Pouco tempo depois, vieram as ceras e o gravador; e eu, que já me tinha mudado para a casa pegada ao 107 e tinha levantado nos fundos um puxado, preparei a sala e em poucos dias estávamos gravando músicas com a Banda do Corpo de Bombeiros, com a Banda da Casa Edison e com cantores cantando modinhas, lundus e canções, embarcando a primeira remessa de 500 ceras para Berlim." [51]

Essa declaração, feita quarenta anos mais tarde, não esclarece terem sido dois os períodos de gravação. O primeiro com Hagen, em janeiro, e o segundo com Pancoast, entre abril e maio, o das 500 ceras remetidas para Berlim. Todas as gravações foram feitas no puxado construído nos fundos da loja do nº 105, da rua do Ouvidor e não no nº 107, que era a sede da Casa Edison.

Em carta de 30 de setembro de 1903, Prescott lamenta a má qualidade das primeiras remessas. Diz com esperança: "Sinto muito que os discos dúplex atualmente não gozem de boa fama no Brasil, mas acho que com as gravações que Pancoast aí fez recentemente serão mais bem vistos." [52]

O receio de perder o mercado brasileiro fez com que a International Zonophone, naquele momento pressionada pela Gramophone tentando comprá-la, mandasse o chefe dos seus técnicos ao Rio de Janeiro, em meados de abril, para a segunda etapa das gravações. A compra da Zonophone, ocorrida em outubro de 1902, resultou da aceitação, pelos acionistas da Berliner, da proposta da Gramophone. Provavelmente, Figner não estava informado dessas negociações que resultaram no afastamento de Prescott.

Sendo ex-empregados da Berliner americana, é pouco provável que algum dos técnicos da International Zonophone de Berlim tenha ido para a Gramophone inglesa, que era do grupo Berliner com William Barry Owen na direção. Owen tinha sido assistente de Frank Seaman e seu pupilo comercial na firma de Eldridge Johnson. Foi enviado à Europa com a finalidade de captar investidores para os novos gramofones.

Em maio de 1898, já estabelecido em Londres, Owen e E. Trevor Williams, um jovem rico e interessado em música, reuniram investidores ingleses e formaram a Gramophone Company com capital de 15.000 libras. Receberam equipamentos de Johnson e

projetaram construir uma fábrica em Londres. Desaconselhados, devido à forte atuação dos sindicatos londrinos, apelaram para Joseph Berliner, o irmão de Emile, que possuía uma fábrica de telefones em Hanover.

Ainda em 1898, Joseph Sanders, um sobrinho de Berliner, dispondo de 14 prensas hidráulicas, montou, num departamento da Telephon-Fabrik Berliner, a primeira fábrica destinada exclusivamente à produção de disco à base de goma laca. Nesse local, então, passaram a ser prensados os discos da Gramophone gravados em Londres.

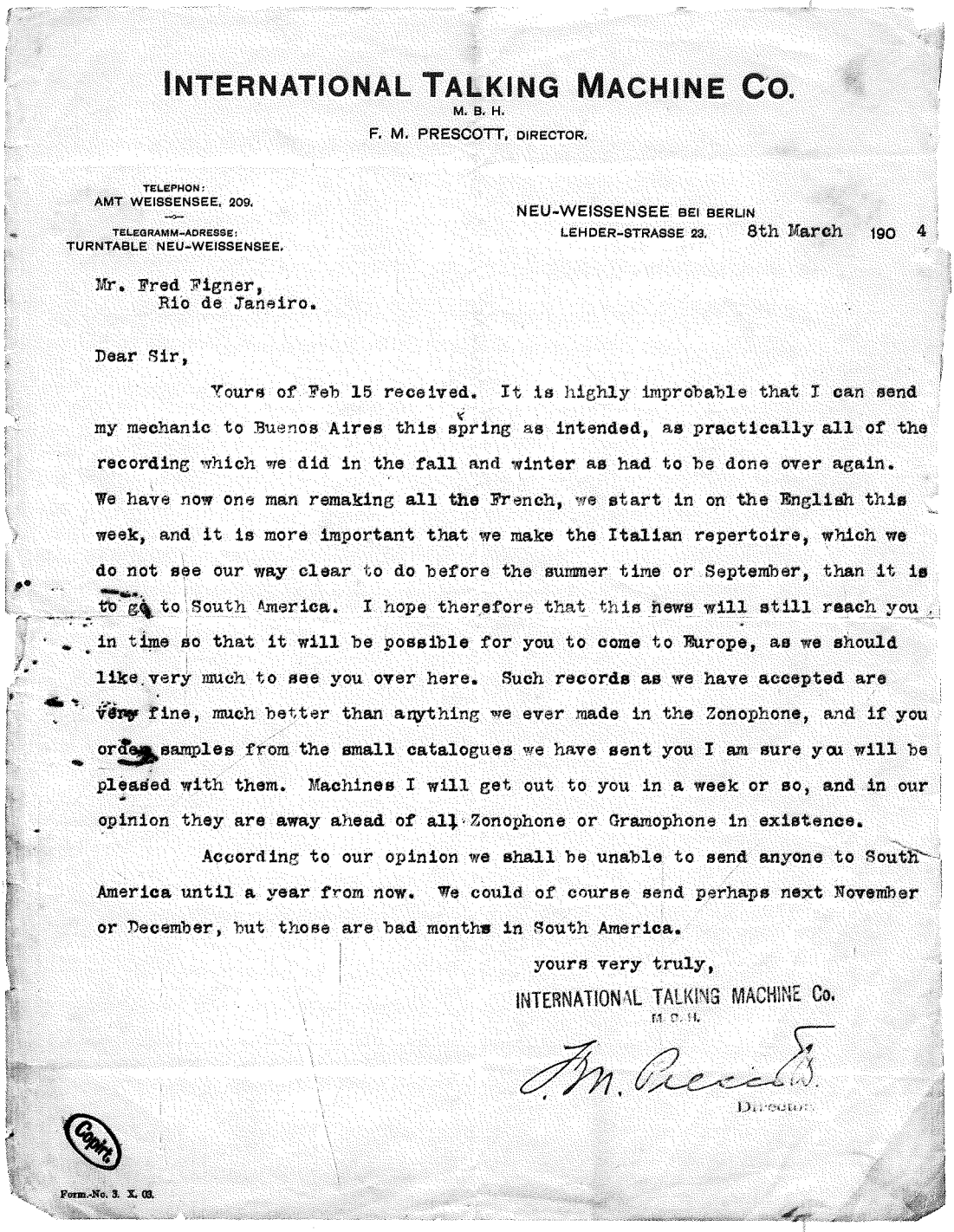
Em 1900, a Gramophone inglesa comprou pela quantia de 15.000 dólares os direitos de todos os segredos do processo de gravação em cera desenvolvidos por Johnson. Adotou as etiquetas de papel para identificação do disco, que até então identificava-se por inscrição manuscrita na cera de gravação.

Em carta datada de 30 de setembro de 1903, depois da venda da Zonophone, Prescott confirmou seu trato com Figner e confidenciou os novos melhoramentos que pretendia lançar: "Quanto à sua posição em relação à minha nova Companhia [International Talking Machine-Odeon] e quanto ao acordo que fizemos, o Sr. tem 1/3 dos ganhos na patente dúplex para o Brasil e esta parte eu respeitarei. Posso lhe dizer confidencialmente que nossos novos discos, além de serem duplos, terão um diâmetro maior, 19cm contra os 17,5 antigos e 27cm contra 25 do antigo. Este diâmetro dará ao disco maior duração e o som será mais alto e claro na parte exterior aumentada do diâmetro." [53]

## O PRIMEIRO DISCO GRAVADO NO BRASIL

A afirmativa que o primeiro disco gravado no Brasil foi o "Isto É Bom", lundu de Xisto Bahia, cantado pelo Baiano, em disco Zonophone nº 10.001, é consenso geral. A afirmação decorre de ter ele recebido o número 1 no catálogo da Casa Edison para 1902. Fred Figner não deixou nenhuma relação numérica das primeiras gravações que possa dar veracidade a essa afirmação. Quando os primeiros discos brasileiros foram prensados, a Zonophone já estava sendo negociada com a Gramophone de Londres e seus discos eram de muito má qualidade. Tudo aconteceu num espaço muito curto, considerando-se os valores de tempo da época. Se o catálogo fosse impresso no segundo semestre de 1902, haveria mais dois discos a serem questionados como os primeiros etiquetados ou, como querem alguns, os primeiros gravados no Brasil. Apesar de Figner não ter deixado anotação, há uma declaração de Prescott informando a seleção das melhores gravações para a confecção de um catálogo: "Os discos que nós aceitamos são muito bons, muito melhores do que qualquer coisa que jamais fizemos na Zonophone, e se você ordenar amostras do pequeno catálogo que lhe enviamos, estou

**CD 1** fx 4 / 5 / 14 / 16 / 21



INTERNATIONAL TALKING MACHINE CO.
M. B. H.
F. M. PRESCOTT, DIRECTOR.

TELEPHON:
AMT WEISSENSEE, 209.

TELEGRAMM-ADRESSE:
TURNTABLE NEU-WEISSENSEE.

NEU-WEISSENSEE BEI BERLIN
LEHDER-STRASSE 23. 8th March 190 4

Mr. Fred Figner,
Rio de Janeiro.

Dear Sir,

Yours of Feb 15 received. It is highly improbable that I can send my mechanic to Buenos Aires this spring as intended, as practically all of the recording which we did in the fall and winter as had to be done over again. We have now one man remaking all the French, we start in on the English this week, and it is more important that we make the Italian repertoire, which we do not see our way clear to do before the summer time or September, than it is to go to South America. I hope therefore that this news will still reach you in time so that it will be possible for you to come to Europe, as we should like very much to see you over here. Such records as we have accepted are very fine, much better than anything we ever made in the Zonophone, and if you order samples from the small catalogues we have sent you I am sure you will be pleased with them. Machines I will get out to you in a week or so, and in our opinion they are away ahead of all Zonophone or Gramophone in existence.

According to our opinion we shall be unable to send anyone to South America until a year from now. We could of course send perhaps next November or December, but those are bad months in South America.

yours very truly,
INTERNATIONAL TALKING MACHINE Co.
M. B. H.
F. M. Prescott
Director.

Copirt.

Form.No. 3. X. 03.

CARTA DE PRESCOTT OFERECENDO CATÁLOGO DAS PRIMEIRAS GRAVAÇÕES NO RIO DE JANEIRO

certo de que eles irão lhe agradar." [54] Em vista dessas informações, como se poderá afirmar qual foi realmente o primeiro disco gravado no Brasil? Ainda mais sendo prensados os dois lados.

O que se pode garantir é que, tanto o disco 10.001 "Isto É Bom", cançoneta de Xisto Bahia, cantada pelo Baiano, em 7 polegadas, como o X-1.001, "Ave Maria", de autoria de Amélia Mesquita, cantada pelo Cadete, em 10 polegadas, podem ser considerados os primeiros etiquetados para o Brasil porque abrem as numerações do catálogo da Casa Edison para 1902. O disco 1.500, em 7 polegadas, que não se sabe o título, e o X-500, em 10 polegadas, "Borboleta Gentil", cantado pelo Baiano, foram os primeiros etiquetados da segunda série Zonophone feita por Pancoast. Embora não constem do catálogo, em 1902, também se comercializaram, no Brasil, discos dessa segunda série. Por necessidade comercial, desde o início, os discos da Zonophone receberam acoplagens diferentes. Como exemplo: "Saldanha da Gama", cantado pelo Barros, sob o nº 1.645, e do outro lado, "Meu País", cantado pelo Baiano, sob o nº 10.114. Qual teria sido o critério para unir duas séries diferentes? Qual terá sido gravada primeiro? Não é possível ter ocorrido o mesmo com a primeira gravação?

Há suposição, infelizmente não confirmada, de que as ceras gravadas em 1902 só foram catalogadas e numeradas posteriormente à venda da Zonophone. Não é mera suposição. A relação numérica das ceras, nas discografias existentes, não deixa dúvida. Várias gravações prensadas em disco Zonophone são as mesmas dos primeiros discos Odeon.

A se considerar alguma afirmação, a do registro manuscrito a estilete na cera de gravação parece ser a mais confiável. Mesmo assim existe um complicador. Prescott deteve as ceras após a venda da Zonophone e incorporou-as à International Talking Machine-Odeon. A partir daí é que começaram a ser numeradas as ceras brasileiras. Se esse critério valesse, as ceras contendo os registros R-1 e RX-1 seriam as primeiras gravadas no Brasil. Quem, atualmente, poderá afirmar se essa numeração não foi feita de forma aleatória em relação à cronologia das gravações? A favor dessa hipótese, tem-se o oferecimento do catálogo que Prescott confeccionou para convencer Figner a ficar com todas as gravações feitas no Rio. Mesmo assim, desprezando essa hipótese, qual teria sido a primeira? a R-1 ou a RX-1? A diferença consiste, apenas, em uma ser gravada em 19 e a outra em 25cm. O registro RX-1, manuscrito na cera, corresponde à modinha "Morena do Rio", cantada por Mário Pinheiro, prensada posteriormente sob o nº 40.137 dos discos Odeon fabricados para a Casa Edison. Esses fatos tornam impossível alguém afirmar qual terá sido o primeiro disco gravado no Brasil.

Não há dúvida que tanto as 225 gravações de Hagen como as 508 ceras gravadas por Pancoast foram feitas sob a responsabilidade comercial de Figner. No Brasil, as informações sobre as primeiras gravações foram sempre obscuras e sem definição. O remanescente do arquivo da Casa Edison, apesar de muito truncado, confrontado com os poucos discos que ainda restam, é o único caminho possível. Não parece ter havido, no primeiro momento, interesse da Zonophone em classificar as gravações feitas no

Rio de Janeiro. As atenções voltavam-se para as gravações de celebridades do mundo da música na Europa. Tudo era experimental. As matrizes não eram numeradas independentes das etiquetas como passaram a ser com os primeiros discos Odeon.

Todas as matrizes das gravações Zonophone feitas por Hagen e uma parte das de Pancoast foram prensadas em Hanover na Telephon-Fabrik Berliner. Nesses discos, os primeiros em escala industrial, foram usadas as mesmas matérias-primas dos discos de Berliner - goma laca, negro de fumo (carbon black, um derivado de petróleo), flocos de algodão e óleo de castor. Apesar desses melhoramentos, a qualidade deixava muito a desejar. Mesmo assim, eram muito melhores que os primeiros Zonophones da fábrica de Prescott, sem falarmos dos discos da Berliner. Estes, vistos hoje, parecem ter sido postos no mercado como curiosidade, pois as gravações significavam muito pouco em termos de fidelidade. A qualidade era tão ruim que não causaria espanto se o texto do que estava gravado viesse impresso no verso do disco. Somente quando todos os discos Odeon passaram a ser fabricados pela Fonotipia Company é que se pôde começar a falar em qualidade de prensagem.

As discografias existentes confirmam as séries Zonophone lançadas no mercado num total de 773 discos. As cartas de Prescott e os depoimentos de Figner esclarecem não só os períodos das gravações como as quantidades numericamente desiguais dessas séries.

Obrigado, sob contrato, a comprar 250 discos de cada cera gravada, Figner encontrou a forma mais rápida de vendê-los anunciando profusamente nos jornais. Como exemplo, temos a publicação de um desses anúncios, na edição de 2 de agosto de 1902, do *Correio da Manhã*: "Tenho em depósito todas as chapas do meu catálogo com modinhas nacionais impressas dos dois lados e também modinhas de um lado e do outro uma ópera, ou uma execução da Banda do Corpo de Bombeiros e da outra um canto."

As várias combinações de acoplagem, permitidas pelo uso das duas faces do disco duplo, possibilitaram não só atender a todos os gostos como saldar, em curto espaço de tempo, os compromissos que geraram um estoque inicial de 10.000 discos. Os anúncios nos jornais afirmavam que a Casa Edison mantinha grande estoque permanente de discos alemães, franceses, italianos, espanhóis, portugueses, bandas militares e solos instrumentais; além de todos os discos nacionais de modinhas, choros, lundus, valsas, dobrados e outros gêneros em voga no Brasil.

É preciso relembrar que a maior parte das gravações feitas por Pancoast, no início de maio de 1902, só foi usada depois da venda da Zonophone. Prescott detinha os masters e as madres das gravações feitas no Brasil e os incluiu nas séries 10.000 e 40.000 da sua nova fábrica, a International Talking Machine-Odeon.

Após a venda da Zonophone para a Gramophone inglesa, Prescott adotou, além do selo Odeon, os novos formatos de 19cm em vez de 17,5 e 27cm em vez de 25.

A Gramophone manteve, por mais de uma década, o selo Zonophone em discos de categoria inferior.

A recém-fundada International Talking Machine-Odeon estabeleceu com Frederico Figner, em 21 de novembro de 1904, um contrato que ratificava o que já existia desde agosto de 1902 entre a Zonophone e Figner, ou melhor, esse acordo serviu apenas para substituir nomes: o da Zonophone pelo da International Talking Machine-Odeon. O item inicial é exatamente o mesmo da proposta da Zonophone para a vinda de Hagen, o primeiro técnico em gravação de disco que esteve no Brasil: "Considerando que será paga por Frederico Figner a importância da passagem de um especialista desta Cia. para o Rio de Janeiro e passagem de volta a Berlim e providenciada casa e comida durante sua estada no Rio de Janeiro. Serão pagos pelo dito Frederico Figner o transporte e os impostos e providenciada a passagem pela Alfândega de todo o material necessário e instrumentos requeridos pelo dito engenheiro tanto para o Brasil como do Brasil a suas expensas. Será providenciado por Frederico Figner o repertório para os discos, recinto ou recintos para as gravações dos discos, acumulador de bateria elétrica e a eletricidade requerida pelo dito especialista para seu trabalho, ficando claramente entendido que o especialista contratado não poderá fazer gravação de quaisquer discos no Brasil exceto os fornecidos por Frederico Figner." [55]

O terceiro item também é o mesmo da Zonophone: "A International Talking Machine concorda em prensar os ditos discos de acordo com o requerido por Fred Figner, isto é, em brasileiro dos dois lados ou um lado em brasileiro e o outro com qualquer peça que ele escolher do catálogo da International Talking Machine, excluídos os discos de celebridades." [56]

Esses parágrafos passaram a ser padrão para as gravações da International Talking Machine-Odeon no Rio de Janeiro e foram também usados para cada remessa de cera para a Alemanha até a instalação da fábrica da Tijuca, em 1913.

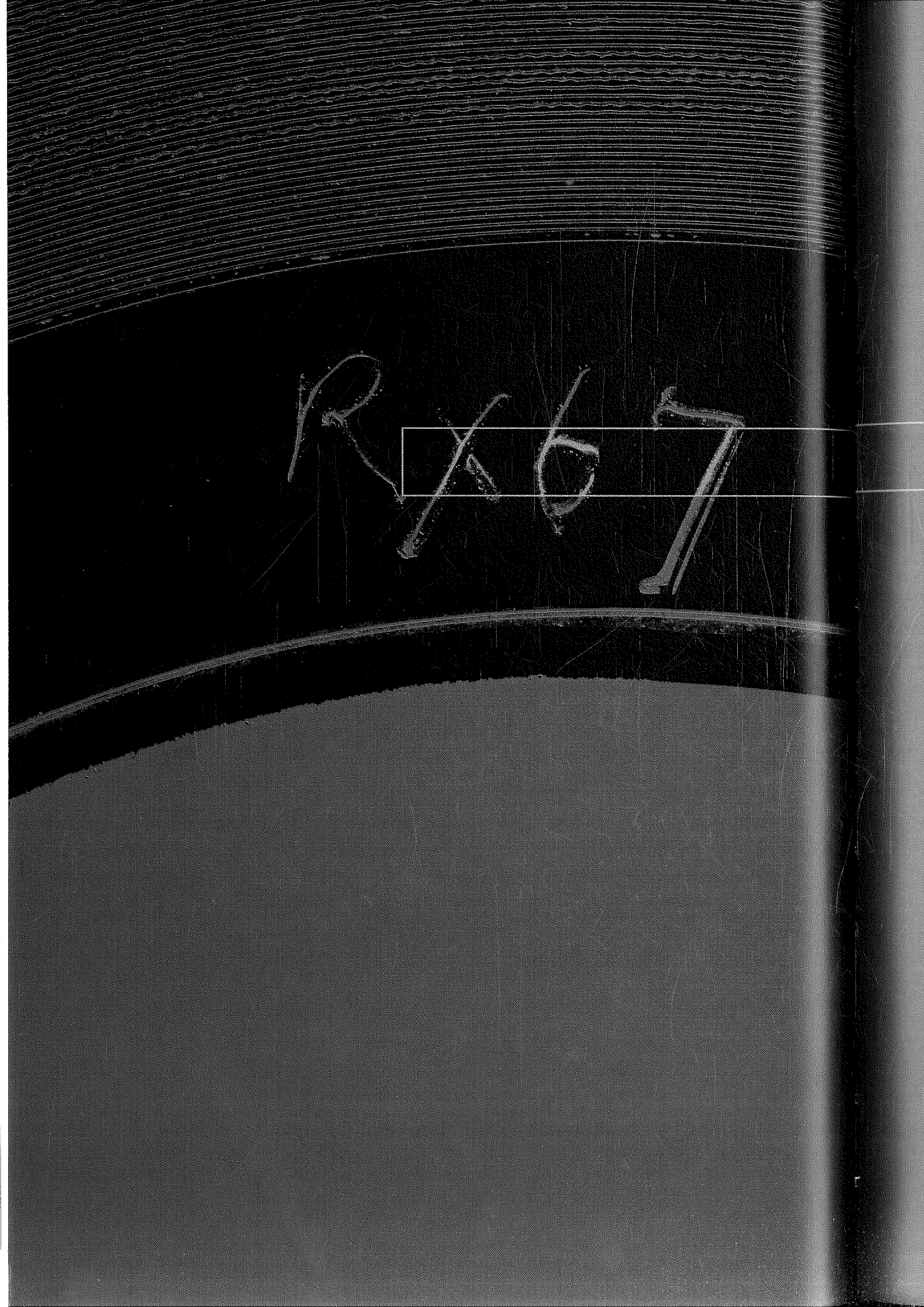
## Os sucessos de músicas iguais: plágio?

Atualmente, para quem analisa a maioria das composições de sucesso do início do século XX, fica a impressão de que as melodias eram quase todas iguais, apenas com letras diferentes. Identifica-se enorme quantidade de melodias extraídas de trechos conhecidos de óperas e operetas. E é verdade. O que fazia sucesso muito raramente trazia melodia original. Habitualmente, era mudado o andamento para que as letras coubessem em melodias conhecidas e, em algumas, nem isso. Não eram tidas como plágio, tal como se considera hoje. Na verdade, a falta de meios de divulgação pedia e

justificava esse procedimento. O que importava era o assunto, o fato fugidio do momento em versos que necessitavam apenas de apoio melódico. A melodia podia ser qualquer uma, desde que fosse conhecida e, quanto mais, melhor. Nada mais oportuno do que lançar mão, sem a menor cerimônia, das mais em voga. Para a mesma melodia podia haver inúmeras letras. Não eram composições, apenas arranjos.

Não havia tempo necessário para que uma composição com melodia original, contendo letra original, pudesse ser divulgada, de boca em boca, até ser fixada. Os objetivos eram o carnaval e o teatro. Sucesso alegre e rápido, de conotação política ou duplo sentido. Esse procedimento durou por todas as duas primeiras décadas do século XX e por boa parte da terceira.

**35.** Carta Prescott de 17/07/901 | **36.** Carta Prescott de 12/09/901 | **37.** Carta Prescott de 12/09/901 | **38.** Carta Prescott de 12/09/901 | **39.** Carta Prescott de 12/09/901 | **40.** Carta Prescott de 12/09/901 | **41.** Carta Prescott de 29/11/901 | **42.** Carta Prescott de 29/11/901 | **43.** Carta Prescott de 29/11/901 | **44.** Carta Prescott de 29/11/901 | **45.** Carta Prescott de 29/11/901 | **46.** Carta Prescott de 29/11/901 | **47.** Carta Prescott de 29/01/902 | **48.** Carta Prescott de 21/11/904 | **49.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **50.** Carta Prescott de ../09/903 | **51.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **52.** Carta Prescott de 30/09/903 | **53.** Carta Prescott de 30/09/903 | **54.** Carta Prescott de 08/03/904 | **55.** Contrato ITM x Figner de 21/11/904 | **56.** Contrato ITM x Figner de 21/11/904


R67

CAPÍTULO 8

# IDENTIFICAÇÃO DAS CERAS GRAVADAS

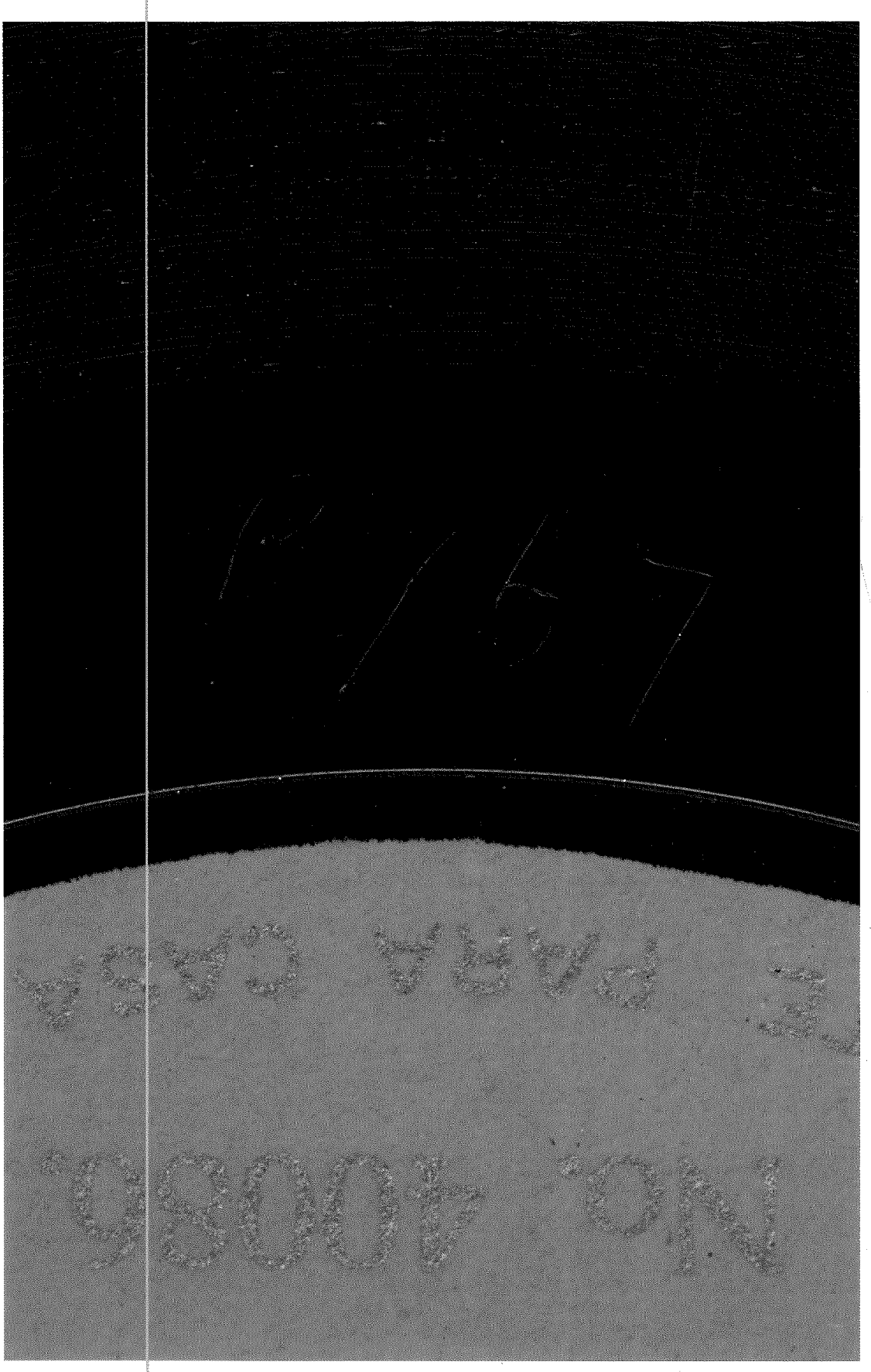
DISCO ODEON, DA PRIMEIRA SÉRIE XR, PRENSADO A PARTIR DE UMA DAS 500 CERAS MANDADAS POR FIGNER

O critério adotado pela International Talking Machine-Odeon, desde agosto de 1903, para classificar as ceras gravadas pela Zonophone no Brasil foi R para as gravações de 19 e RX para as de 27cm. A marcação RX é exclusiva das 500 ceras mandadas por Figner para a Alemanha em 1902. Convém esclarecer que nessas 500 ceras encontravam-se tanto gravações em 19 como em 27cm. Apenas as de 27 receberam a marcação RX. Pela documentação existente e pelas declarações do próprio Figner, a última cera dessa primeira remessa, a de numeração RX-500, foi "Amor Sem Fim", modinha cantada por Mário Pinheiro, etiquetada comercialmente como Odeon 40.263.

Entre os discos Odeon 40.263 e 40.745, na troca de identificação de RX para XR, existe um hiato de 482 gravações. No entanto, a numeração das ceras não sofreu solução de continuidade. Estavam preenchendo esse hiato as 500 gravações Zonophone da primeira série mandada para a Alemanha por Figner. Daí por diante, as gravações feitas por Figner para a International Talking Machine-Odeon passaram a receber a codificação XR ao invés de RX. Desde o final de 1903, a numeração foi contínua a partir da cera XR-502, que recebeu o selo comercial Odeon 40.746, até terminar com a XR-1.975, contendo o choro "Tudo Virou", composto e interpretado por Casemiro Rocha, gravado em 29 de setembro de 1911 e prensado sob o selo Odeon nº 120.362, data e número de cera correspondentes ao final da fabricação feita fora do Brasil.

No período da classificação XR estão catalogadas 1.975 ceras sem distinção entre os formatos 19, 25 e 27cm. A ordem, por formato, classifica: 412 com a letra R na série 10.000, em 19cm; 107 com as letras XR na série 137.000, em 25cm; e 1.465 com as letras XR, em 27cm, estas últimas contidas nas seguintes séries: 260 na 40.000, 843 na 108.000 e 362 na 120.000.

A continuidade da série 120.000, suspensa em 29 de setembro de 1911, só foi retomada em 6 de dezembro de 1912. Esse período de mais de um ano correspondeu ao tempo necessário para a construção da fábrica Odeon no Rio de Janeiro, cujo encargo estava



DISCO ODEON, PRENSADO A PARTIR DE CERA DA PRIMEIRA SÉRIE ZON-O-PHONE COM INDICAÇÃO MANUSCRITA RX

inteiramente sob a responsabilidade de Frederico Figner. A retomada dessa série deu-se com a gravação de "Quem Sou Eu", modinha de Arlindo Vieira Sant'Anna, interpretada por Roberto Roldan, sob o nº 120.363, já sem numeração manuscrita na cera.

Daí por diante, não houve mais numeração na cera. Na fábrica do Rio de Janeiro, ela passou a ser derretida pouco depois do lançamento; o processo de raspagem da superfície gravada só apareceu muitos anos depois. Existem afirmativas de que o disco de música popular tinha sucesso efêmero. Não se justificava a manutenção de sua cera em arquivo. Anos mais tarde, e com o mesmo critério, destruiu-se todo o acervo, não só da Odeon mas de todas as outras casas gravadoras. Além de se derreter a cera, ainda se venderam, a peso, os masters e as madres, feitos em cobre, pelo valor do metal do qual foram feitos.

O disco de 19cm não sofreu mudança de referência, manteve-se a marca R, mesmo depois da inauguração da fábrica brasileira. Preservou-se a continuidade da numeração até a cera nº 1.971, contendo a gravação do tango "Guaratibano", executado pelo Grupo do Louro, em 15 de março de 1914, prensado sob o número 10.413, que fechou a série.

## PATÁPIO SILVA

Na série de gravações Zonophone feitas no início de 1902 no Rio de Janeiro, encontram-se interpretações surpreendentes da flauta de Patápio Silva, então com 22 anos de idade.

Pela numeração manuscrita existente na cera da gravação, pode-se afirmar que a maioria foi gravada nos primeiros dias das três semanas em que o técnico da Zonophone trabalhou no puxado construído nos fundos do prédio nº 105 da rua do Ouvidor, ao lado do 107, sede da Casa Edison.

Das quinze gravações deixadas por Patápio Silva, treze estão em discos de 27 e duas de 19cm. Verificando a numeração das ceras, pode-se afirmar que foram gravadas em espaço de tempo muito curto. Apenas quatro delas – "Serenata de Braga", "Serenata d'Amore", "Noturno nº 1" e "Noturno nº 2" – pertencem à segunda série de gravações, as feitas por Pancoast. Esses "Noturnos", ao contrário do que muitos dizem, não são nenhum dos noturnos compostos por Chopin.

A ordem numérica das ceras é:

*Em 27cm:*

*RX- 37 - Odeon 40.041 - Variações de Flauta - Patápio Silva*

*RX- 39 - Odeon 40.045 - Margarida - mazurca - Patápio Silva* **CD 1** fx 18

*RX- 40 - Odeon 40.047 - Só para Moer - polca- Viriato Figueira da Silva*

*RX- 41 - Odeon 40.043 - Allegro - Adolph Treschak* **CD 1** fx 15

*RX- 42 - Odeon 40.049 - Serenata Oriental - Ernesto Koëhler*

*RX- 62 - Odeon 40.051 - Alvorada das Rosas - Júlio Reis*

**CD 1** fx 9

*RX- 63 - Odeon 40.053 - Primeiro Amor - valsa - Otaviano de Lima Gaetto*

*RX- 88 - Odeon 40.085 - Sonho - romance-fantasia – Patápio Silva*

*RX- 90 - Odeon 40.087 - Serenata - Franz Schubert*

*RX-180 - Odeon 40.242 - Serenata - Gaetano Braga*

*RX-181 - Odeon 40.244 - Serenata d'Amore - romanza –Patápio Silva*

*RX-262 - Odeon 40.107 - Noturno nº 2 - c/ Serpa ao piano*

*RX-263 - Odeon 40.014 - Noturno nº 1 - c/Serpa ao piano*

*Em 19cm:*

*R-33 - Odeon 10.011 - Zinha - polca - Patápio Silva*

*R-91 - Odeon 10.009 - Amor Perdido - valsa - Patápio Silva*

PATÁPIO SILVA

As gravações de Patápio não foram usadas pela Zonophone. Foram incorporadas ao acervo da International Talking Machine-Odeon e prensadas pela Fonotipia Company nos novos formatos de 19 e 27cm.

Sobre as gravações de Patápio Silva, encontra-se, na publicação *Patápio – músico erudito ou popular?*, uma citação atribuída ao "arquivo particular de Almirante" da qual não se conseguiu saber a autoria: "A casa que gravou os discos, logo após a sua morte, vendera as suas músicas como nunca. Alguns anos depois, porém, recebendo máquinas mais aperfeiçoadas, para gravações, máquinas que reduziam consideravelmente os chiados dos discos, a mesma empresa, por não ter dado resultado a regravação dos velhos discos de Patápio (isto é, cópias dos originais de Patápio Silva em matrizes novas), achou que podia tapear o público, incumbindo um flautista qualquer para efetuar gravações das músicas do repertório de Patápio. A música é a célebre valsa 'Primeiro Amor'. Falhas técnicas, deficiências de respiração, etc., muitos defeitos que o notável músico não tinha." [57]

De início, é necessário saber que disco seria esse feito "por um flautista qualquer". Na realidade, a partir do master alemão de 1902 existem duas reprensagens dessa valsa. Ambas, da madre trazida para o Rio de Janeiro e prensadas com as matrizes feitas, em 1913, na Fábrica Odeon da rua 28 de Setembro, atual rua João Alfredo. Essas duas reprensagens não trazem mais o selo amarelo com letras prateadas. Uma delas apresenta selo preto e a outra, selo grená, fato indicador de terem sido produzidas algum tempo depois da inauguração da fábrica da Tijuca. As duas reprensagens não foram feitas simultaneamente, mas trazem, manuscrita na cera, a numeração original RX-63. A massa dessas reprensagens é incomparavelmente melhor do que a da prensagem original de 1904. Daí a suposição de "não ter dado resultado a regravação dos velhos discos de Patápio". Não houve regravação alguma, nem impingida nem tapeada.

A interpretação de Patápio é inconfundível. Se houve tapeação foi da falta de percepção de quem escreveu. Talvez envolvido pela quantidade de chiados que muitos, equivocadamente, consideram ser o clima das gravações antigas, não percebeu a interpretação e a sonoridade da gravação original. Convém lembrar, ainda, que na época do lançamento os discos não chiavam; só passavam a chiar depois de algum tempo de uso, devido ao estrago causado pela agulha de aço, sob o peso de 500g da cabeça de reprodução, sobre a superfície da massa de goma laca que revestia a disco.

**57.** Nogueira de Souza, Maria das Graças / Pedroza, Henrique / Pantoja, Selma Alves / Cechine, Sinclair O – *Patápio – músico erudito ou popular?* – Edição Funarte/1983 – pág. 32

Fig. 2

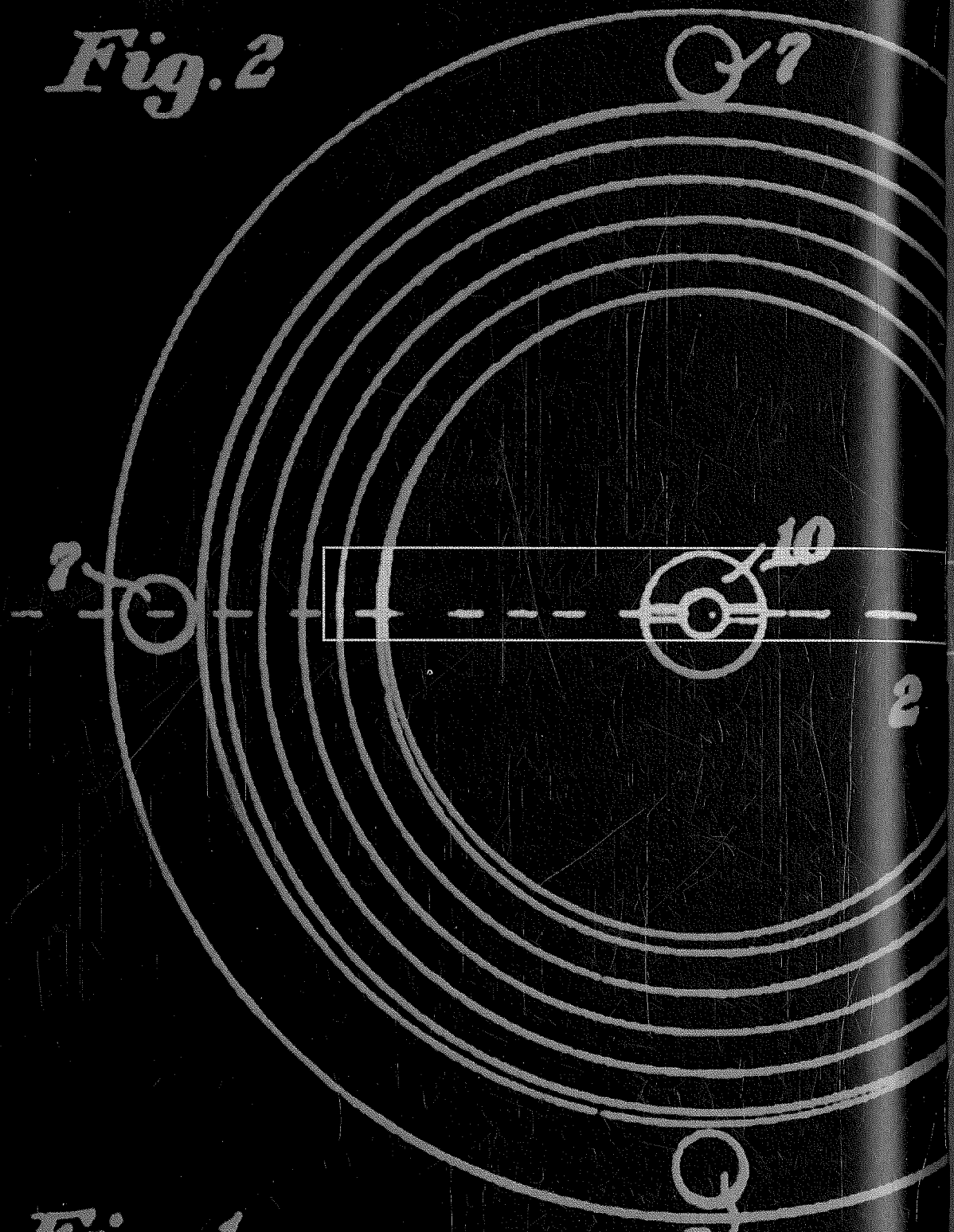
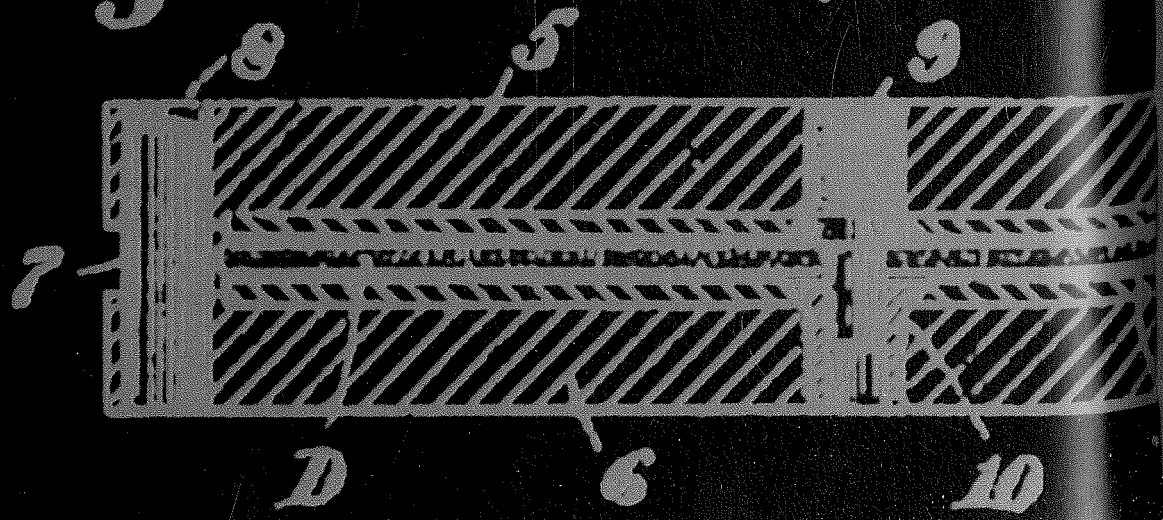



Fig. 1



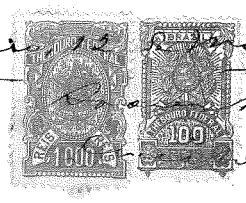
CAPÍTULO 9

# PATENTE 3.465

O privilegio de invenção concedido a Ademor Napoléon Petit para «machinas fallantes, em uma fórma aperfeiçoada do disco receptor do som, e methodo de fazel-o» e registrado nesta Secretaria de Estado sob o n.º 3.465 foi transferido em uma terça parte indivisa a Fred. Figner, norte-americano, commerciante e domiciliado nesta cidade do Rio de Janeiro, por escriptura firmada a 1 de Dezembro de 1908, da qual consta, em desaccordo com os registros d'esta Secretaria de Estado, que a invenção privilegiada sob o referido numero é «um novo e aperfeiçoado disco duplo para a reproducção de sons»; e, a pedido do sobredito Fred. Figner, certifico que esse acto de cessão parcial foi devidamente inscripto no Registro Geral dos Privilegios, livro n.º 3, á fl. 181.

Directoria Geral de Industria e Commercio, da Secretaria de Estado dos Negocios da Agricultura, Industria e Commercio

Rio de Janeiro, 12 de Janeiro de 1910.



Figner vinha consolidando sua estrutura comercial com o registro de marcas. Estas lhe permitiam não só maior poder de distribuição como também de controle de mercado. Apesar de contestada por não ter características de privilégio industrial, a patente que recebeu o nº 3.465, referente ao disco duplo, foi concedida provisoriamente em 12 de dezembro de 1901. Figner era, apenas, concessionário. O título de patente só viria sete anos depois, em 1º de novembro de 1908. Seu trunfo era possuir procuração passada, em dezembro de 1904, por Adhemar Napoleon Petit, o inventor do disco duplo, dando-lhe plenos poderes para tutelar os direitos decorrentes da patente 3.465, nos seguinte termos:

*"Eu, Adhemar Napoleon Petit, morador em Berlim, Behrenstrasse número 28, confiro poderes bastantes ao senhor Fred Figner no Rio de Janeiro, Brasil, para por mim e em meu nome dar todos os passos que o mesmo Sr. Figner julgar necessários ou convenientes para tutelar os meus direitos procedentes do privilégio brasileiro número três mil quatrocentos e sessenta e cinco que me pertence.*

*Especialmente fica o Sr. Figner autorizado a proceder judicialmente contra quem adulterar o referido privilégio.*

*Sr. Figner fica também autorizado a substabelecer com reserva os presentes poderes a terceiros e especialmente a advogados para propositura de processos.*

*Dá-se ao presente o valor de quinhentos marcos.*

*Neu Weissensee, 1º de dezembro de 1904.*

*Assinado Adhemar Napoleon Petit."*

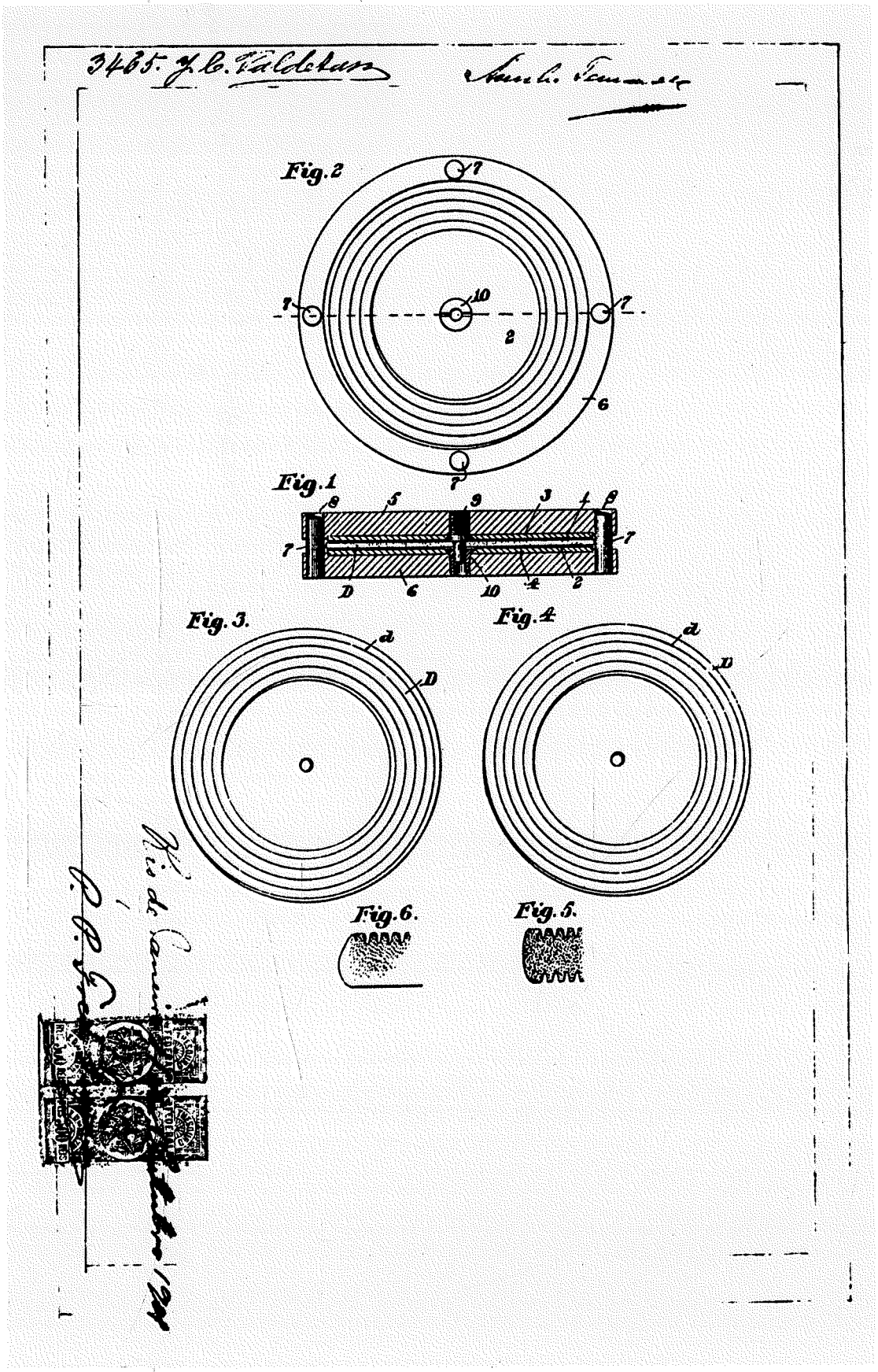
Desde então, Figner cuidou zelosamente de seus direitos, nada permitindo que pudesse afetar a manutenção do seu comércio. A propriedade da patente 3.465 só foi concedida, pela Diretoria Geral de Indústria e Comércio, em 12 de maio de 1910, nos seguintes termos:

*"Privilégio de invenção concedido a Adhemar Napoleon Petit para máquinas falantes, em uma forma aperfeiçoada de disco receptor de som, o método de fazê-lo e registrado*

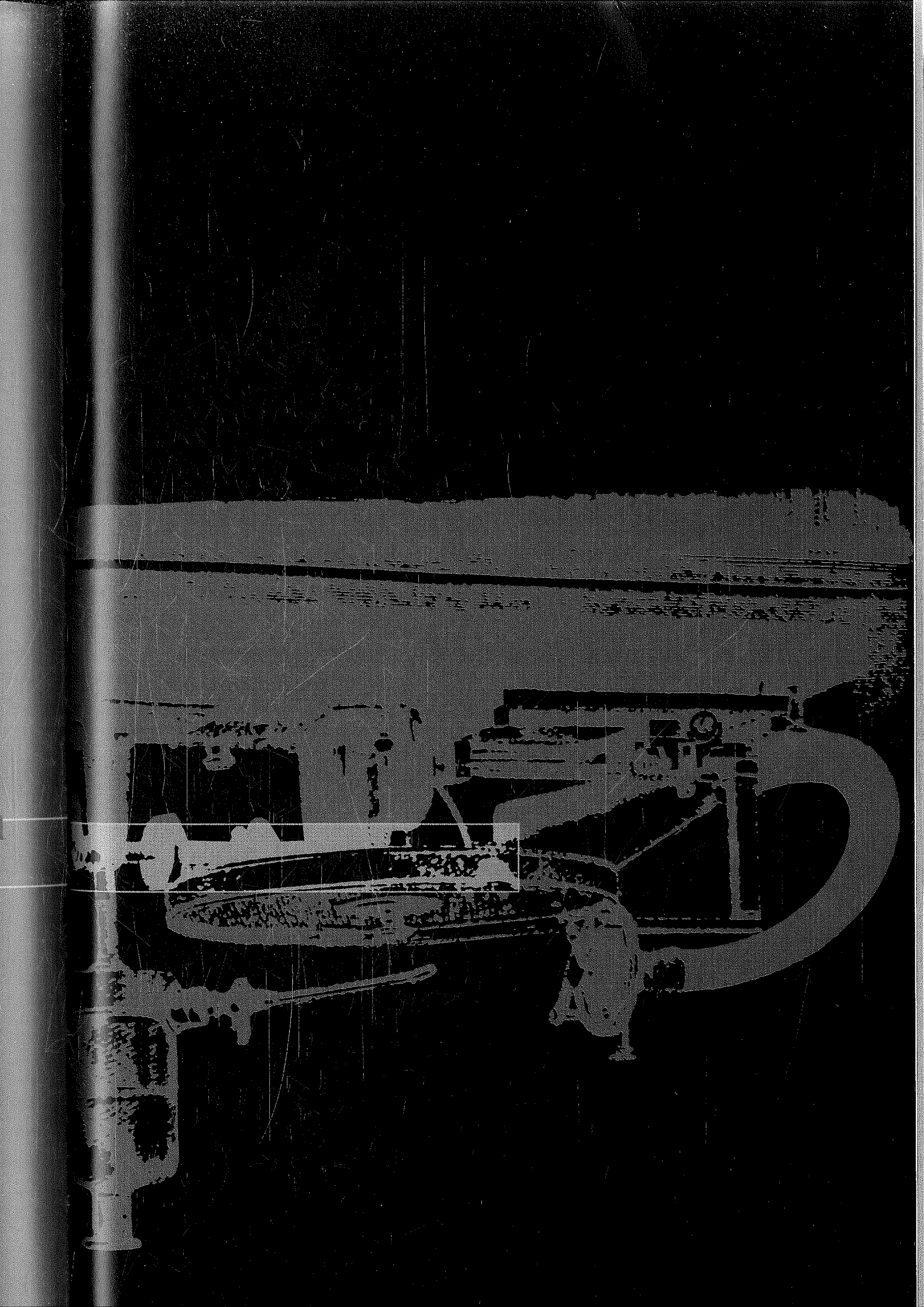
*nesta Secretaria de Estado sob o número 3.465 foi transferido em uma terça parte indivisa a Fred Figner, norte-americano, comerciante e domiciliado nesta cidade do Rio de Janeiro, por escritura firmada a 1 de dezembro de 1908 da qual consta, em desacordo com os registros desta Secretaria, que a invenção privilegiada sob o referido número é um novo e aperfeiçoado disco duplo para reprodução de sons; e, a pedido do sobredito Fred Figner, certifico que esse ato de cessão parcial foi devidamente inscrito no Registro Geral dos Privilégios, livro nº 3 à fls. 181.*

*Diretoria Geral de Indústria e Comércio, da Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio.*

*Rio de Janeiro, 12 de maio de 1910."*




DESENHO ORIGINAL DA PATENTE 3.465, DATADO DE 1901



CAPÍTULO 10

# PRODUÇÃO E FABRICAÇÃO DE DISCO PARA O BRASIL

MADRE DE GRAVAÇÃO DA CASA EDISON PARA FABRICAÇÃO DE DISCO PELA FONOTIPIA CO.

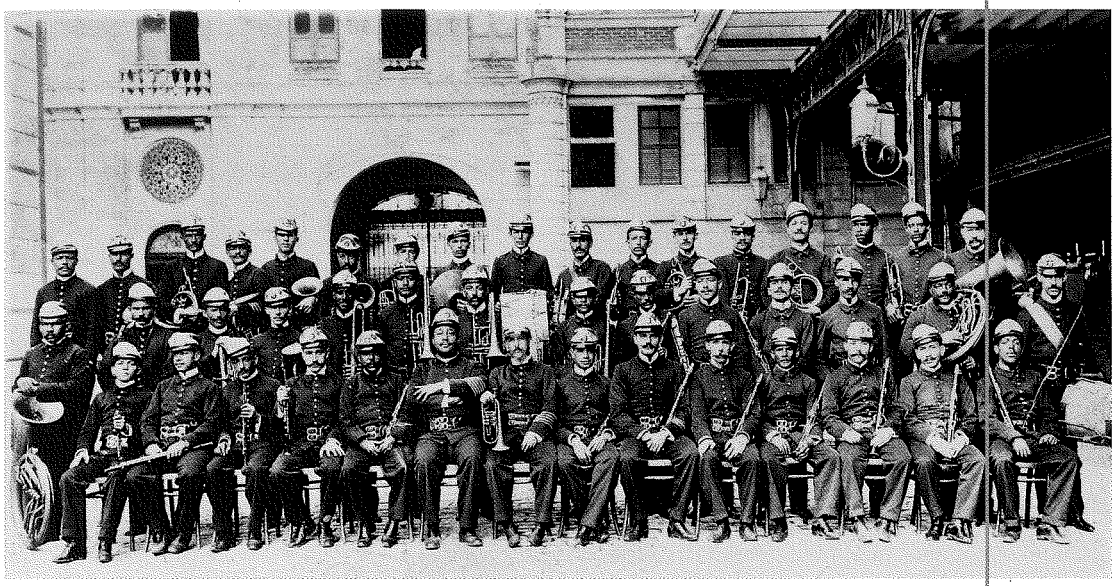
O quadro de produção de disco obedecia o seguinte roteiro: as músicas gravadas no Rio de Janeiro, em discos de cera à base de um composto em que predominava a cera de carnaúba, eram remetidos à fábrica, na Alemanha, para sofrerem o final do processo de grafitagem. É preciso salientar que a cera usada na gravação não se prestava como condutora de eletricidade. A grafitagem, nessa fase, atendia duas necessidades: a primeira, tornar mais rígidos os sulcos produzidos pela agulha de gravação, e a segunda, possibilitar a transmissão da corrente elétrica tão necessária ao processo de galvanoplastia. Convém, ainda, esclarecer que essas ceras contidas em fôrmas metálicas desde antes da gravação permaneciam nelas até o processo de galvanoplastia. Na etapa seguinte, produziam-se masters negativos em cobre que recebiam uma camada de prata; deles, faziam-se madres positivas ainda em cobre e igualmente banhadas em prata. A partir delas, moldavam-se matrizes negativas em metal muito fino, usadas na prensagem dos discos postos à venda.

A gravação em disco dava às composições, fixando pela orquestração e pela interpretação, o caráter desejado. Criava a unidade de linguagem da música e, além de cristalizar o sucesso, definia o momento musical da época. As composições, editadas em partitura para piano, ao atingirem sucesso de vendagem eram solicitadas para apresentação em público. Exigiam orquestração que, em alguns casos, chegava a 50 figuras ou mais, especialmente nas grandes apresentações em teatro. Figner, na posse dos direitos de gravação fonográfica de todas as músicas, e dispondo de várias bandas militares, confiou a elas a execução de grande parte da gravação dos seus discos. Ao entregar a responsabilidade das gravações, entregou, também, a de toda a orquestração, e para

quantas figuras fossem, na certeza tranqüila de que teriam a qualidade criativa de um Anacleto de Medeiros, de um Paulino Sacramento ou de um Albertino Pimentel. E não errou. O Rio de Janeiro possuía, no começo das gravações mecânicas, o maior e o mais numeroso conjunto de bandas militares do Brasil. A mais importante foi, sem dúvida, a do Corpo de Bombeiros. Criada em 1896 pelo comandante Eugênio Jardim tendo como organizador o maestro Anacleto de Medeiros, reunia entre seus componentes, além do próprio Anacleto, chorões da qualidade do pistonista Casemiro Rocha, o autor da polca "Rato Rato", sucesso em 1904; do trombonista e oficleidista Irineu de Almeida, o conhecido Irineu Batina, único professor de Pixinguinha; do pistonista Albertino Pimentel, mais tarde, com a morte de Anacleto, em 1907, seu sucessor na regência. Foi a esta banda, certamente pela qualidade de seus componentes, que Figner deu preferência.

A Banda do Corpo de Bombeiros soava com uma maciez de interpretação inesperada para uma banda militar e, ao contrário das outras, com surpreendente rendimento técnico de gravação. A escolha dos músicos, os tipos de instrumentos empregados e a disposição deles na sala de gravação talvez sejam o segredo desse sucesso. A limitação física da sala, apenas um puxado nos fundos da loja da rua do Ouvidor 105, com pouco mais de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, não permitia mais do que 8 a 12 figuras. O número dos elementos determinava o tipo de arranjo a ser feito, e o toque marcial que eles produziam supria as necessidades dos técnicos estrangeiros que operavam os precários equipamentos de gravação; essa sonoridade de metais permitia uma qualidade, no rendimento final, melhor do que as gravações feitas com cantores acompanhados de piano e conjuntos de flauta, violões e cavaquinho. Essas gravações, ao serem processadas pelos meios de restauração hoje disponíveis, surpreendem pelo registro então obtido, muito maior do que se supunha. Fred Figner, que certamente teve o propósito de economizar o custo das orquestrações e baratear as gravações, jamais poderia imaginar a contribuição incalculável que estava prestando à cultura popular do Brasil.

Somente hoje, 98 anos depois dessas primeiras gravações (estou escrevendo em 2000), dispondo de equipamento de restauração capaz de recuperar registros de harmônicos e subarmônicos, tanto nas freqüências baixas como nas altas, contidos subjacentes nas gravações originais, até então, impossíveis de reproduzir, é que foi possível constatar a qualidade dessas gravações.



BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

MAESTRO ANACLETO DE MEDEIROS, FUNDADOR DA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS

DISCO ZON-O-PH

INTERNATIONAL

ZONOPHONE COMPA

# SELOS BRASILEIROS ZONOPHONE

GRAVAÇÃO DE 1902 EM SELO ZON-O-PHONE

Em uma das cartas de Prescott, diretor da Zonophone, para Frederico Figner, há um pedido significativamente importante: "Gostaríamos de dar uma marca registrada às nossas gravações, e ficaríamos gratos se o Sr. sugerisse uma marca. Enquanto isso, estaremos pensando em uma marca ou monograma que pudesse ser impresso no selo." [58] Figner fez o mais acertado comercialmente, nem marca nem monograma, apenas uma característica: a de que todos os discos gravados pela Casa Edison tivessem a mesma aparência visual, fundo amarelo e letras prateadas. Essa etiqueta deu singularidade aos discos fabricados para o Brasil tanto da Zonophone como da Odeon, e também para o Odeon fabricado no Rio de Janeiro, permanecendo até quase o final das gravações mecânicas.

Em 30 de maio de 1904, Figner conseguiu, na Junta Comercial, com o nº 1.315, o registro da marca Zon-O-Phone "com traço de união entre cada sílaba e impressa com letras maiúsculas, os traços de união podem ser omitidos, empregados diferentes estilos de letras, desenho e ornamentos, sem alterar o característico da marca, cuja feição essencial é a palavra Zon-O-Phone."

O registro da marca foi feito em nome da matriz das Zonophones, a Universal Talking Machine of Yonkers de Nova Iorque. O fato surpreendente é que, na data da publicação no *Diário Oficial*, em junho de 1904, nenhuma das duas firmas existia mais. A Universal tinha sido comprada pela Victor Talking Machine e a International Zonophone de Berlim fora incorporada à Gramophone de Londres.

Em carta endereçada a Figner, datada de 30 de setembro de 1903, Prescott promete "que nossos novos discos, além de serem duplos terão um diâmetro maior, 19cm contra os 17,5 antigos e 27cm contra os 25 do antigo." [59] Esses melhoramentos, adotados como padrão pela International Talking Machine-Odeon, foram utilizados integralmente nas novas séries de 27cm da Casa Edison, a partir da 40.000, em 1904, e

extensível a 108.000, a 120.000, a 121.000, a 122.000 e parte da 123.000; não sendo incluídas a série 137.000, que teve início em dezembro de 1912, e o final da série 123.000, em 1927, por serem de 10 polegadas. Os melhoramentos também atingiram a série 10.000 prensada em 19cm.

A marca Odeon passou a existir, no mercado brasileiro, em 1904. Figner conseguiu, em agosto de 1905, o registro da marca: "Disque Odeon – destinada às seguintes mercadorias: máquinas falantes de chapas, chapas para as mesmas, registro de tom, caixas para som, agulhas de recepção e reprodução", que recebeu o nº 1.470.

Desde 1904, pouco antes da encampação de fábricas européias pela Carl Lindstron, até a implantação da fábrica no Rio de Janeiro em fins de 1912, os discos brasileiros Odeon foram prensados pela Fonotipia Company de Londres, cujo disco era fabricado com massa incomparavelmente melhor que a da Zonophone de Berlim e a da Berliner de Hanover.

Em janeiro de 1908, Figner obteve, registrada na Junta Comercial sob o nº 2.006, a concessão da etiqueta Fonotipia. Obteve, também, a exclusividade para os Fonotipia assinados, as gravações de maior conceito no início do século XX. Esse fato contribuiu muito para a consolidação do prestígio comercial de Figner e da Casa Edison, em relação aos avanços tecnológicos da época.

A Società Italiana di Fonotipia iniciou suas operações em Milão, no final de 1904, e gozou o status de ser a primeira companhia no mundo dedicada a gravar, exclusivamente, repertório de música erudita. Empresa genuinamente européia, em espírito e em conceito, seu conselho de diretoria era composto por figuras representativas na vida musical da Europa: Harry Vincent Higgins, diretor da ópera de Convent Garden de Londres; Duque Umberto Visconti di Modrone, presidente do Teatro Alla Scala de Milão; Tito Ricordi, importante editor de música na Itália; Barão Fréderic d'Erlanger, compositor e banqueiro. A direção artística estava a cargo do compositor de ópera Umberto Giordano, e como diretor-gerente, Alfredo Michaelis, antigo agente da Gramophone em Milão.

A força da Fonotipia era constituída pelos maiores astros do Teatro Alla Scala. O interesse das suas gravações residia no fato de os cantores não serem obrigados a gravar somente árias conhecidas. Permitia, também, solos de árias de ópera raramente executados isolados, além de interpretações de solos instrumentais dos maiores virtuoses. As gravações feitas no próprio Teatro Alla Scala, em Milão, revestiam-se de caráter de credibilidade indiscutível. O possuidor desses discos tinha a certeza, pela assinatura do artista aposta na própria cera da gravação, de que estava ouvindo uma reprodução absolutamente fiel à interpretação original. Os Fonotipia tornaram-se, desde então, símbolos de prestígio e qualidade no mercado fonográfico.

Com a instalação da fábrica da Tijuca em 1913, as matrizes dos Fonotipia assinados passaram a ser prensadas na fábrica da rua 28 de Setembro. A Casa Edison teve então garantida a exclusividade para distribuição no Brasil. Essa concessão foi renovada por Figner, na Junta Comercial, em janeiro de 1920, sob o nº 14.977.

A ASSINATURA DO INTÉRPRETE NA PRÓPRIA CERA DE GRAVAÇÃO DAVA CREDIBILIDADE DE QUALIDADE AOS FONOTIPIAS ASSINADOS

**58.** Carta Prescott de 29/01/902 | **59.** Carta Prescott de 30/09/903

CORREIO

CAPÍTULO 12

# REFORMAS

OS FAVELADOS DESPEJADOS DOS CASARÕES E CORTIÇOS DO CENTRO DA CIDADE

Nos primeiros anos do século XX, o Rio de Janeiro passou por verdadeira onda de reformas tanto urbanística como social e sanitária. Foram muitas as contestações e chacotas - ora pelas vacinas, ora pelo aumento de impostos - sofridas pelos que as promoveram. Todas bem humoradamente registradas pelo cancioneiro popular e documentadas em disco, especialmente nos Odeon da Casa Edison.

A revolução científico-tecnológica ocorrida na última década do século XIX e nos primeiros anos do século XX não abalou a elite da monarquia brasileira que, julgando ser apenas especulação literária, foi surpreendida pela rapidez com que se processaram as alterações de hábitos e costumes. Dois fatores contribuíram para que essas transformações se consolidassem. Primeiro, o desastre econômico proveniente do endividamento do Império com a Guerra do Paraguai; segundo, a abolição da escravatura com as resultantes conseqüências socioeconômicas. Ambos favoreceram o surgimento de uma nova elite propondo a queda da monarquia em troca da modernização da estrutura nacional, com base nas recentes descobertas tecnológicas. Essa nova elite, norteada pelo positivismo de Augusto Comte, apoiada por militares, políticos e fazendeiros cafeicultores paulistas, proclamou a República inteiramente distanciada da população.

Uma das primeiras medidas adotadas pelo novo regime foi destruir a precária estabilidade econômica do Império: abriu a economia aos capitais estrangeiros, criou nova legislação para as sociedades anônimas e um novo mercado de ações na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro. A especulação destruidora praticada por esse novo mercado foi posteriormente conhecida como "Encilhamento".

Os republicanos tiveram o motivo que desejavam para a consolidação política de sua autoridade, num suposto levante monarquista no interior da Bahia, cuja repressão deveria repercutir por todo o país. Durou quatro anos e transformou-se na mais deprimente e envergonhante página de nossa história: o massacre de Canudos.

O lema adotado de "modernização a qualquer custo" tinha como objetivo três ações: a primeira seria concretizada pela modernização do porto, cujo precário estado de operação, tanto marítimo como terrestre, não oferecia nenhum atrativo para firmas estrangeiras; a segunda implicaria na reforma urbana que permitiria a ligação do porto

com o sistema ferroviário, através de ruas largas e avenidas retas; a terceira abrangeria o saneamento da cidade onde, a cada verão, a varíola e a febre amarela dizimavam parte da população e, principalmente, os estrangeiros tão cobiçados pelo novo regime.

As ações decorrentes da "modernização a qualquer custo" trouxeram enormes problemas para a população mais pobre, composta em sua maioria de ex-escravos (muitos vindos do interior do estado e dos estados do Nordeste) e de imigrantes assalariados trazidos da Europa para substituir o braço escravo na lavoura ou serem operários nas indústrias em formação. Exatamente aquela população que residia nos casarões do centro da cidade e nas proximidades do porto, vivendo em extrema miséria. Foram esses casarões o primeiro alvo da reforma urbana e sanitária. Além de não haver recurso judicial, também não estava prevista qualquer indenização para as famílias despejadas a não ser juntar o que restou e procurar a encosta do morro mais próximo. Parte desses despejados, vivendo em condições subumanas, concentrou-se em cortiços, passando, no juízo das autoridades policiais e sanitárias, a ser ameaça para o novo regime. A imprensa saudou efusivamente o "bota-abaixo".

A reforma sanitária teve início com o combate à peste bubônica em 1902. Em seguida, veio a campanha de vacinação obrigatória contra a varíola e a febre amarela, instituída pela Diretoria de Saúde Pública dirigida por Oswaldo Cruz. Os visitadores sanitários designados para proceder a vacinação, acompanhados de força policial, interditavam e mandavam demolir casas.

O "bota-abaixo" estendeu-se aos cortiços do centro da cidade – último recurso de moradia para os despejados que não tinham procurado os subúrbios ou os morros vizinhos – motivando protestos da maioria da população e ocasionando a Revolta da Vacina, em 1904. A versão oficial diz que a Revolta se deu por ignorância da população e medo da vacina. Na realidade, o motivo foi a reação popular diante da insensibilidade do governo para com as pessoas que perderam todos seus haveres sem a menor possibilidade de indenização; além disso, os mais revoltados eram presos, espancados e enviados, ao abandono, para a floresta amazônica.

A obrigatoriedade da vacina e os excessos cometidos geraram algumas sátiras gravadas pela Casa Edison, em disco Odeon, como "A Vacina Obrigatória", sob o nº 40.169, cantada por Mário Pinheiro e a "Febre Amarela", sob o nº 40.493, cantada por Geraldo Magalhães. Cançonetas, apoiando ou satirizando o programa de saneamento instituído pela Diretoria de Saúde Pública, já existiam desde as primeiras campanhas em 1902. Uma das mais significativas de combate à peste bubônica foi o monólogo "A Peste Bubônica", gravado pelo cançonetista Baiano, em disco Zon-O-Phone X-772, no início de 1902. Para estimular a extinção dos ratos que infestavam a cidade, a Diretoria de Saúde Pública anunciou, em 1903, a compra de ratos a 100 réis por cabeça. Toda a

população colaborou. Estimou-se em 10 milhões o número de ratos mortos. A medida desencadeou verdadeira onda de comércio desses animais.

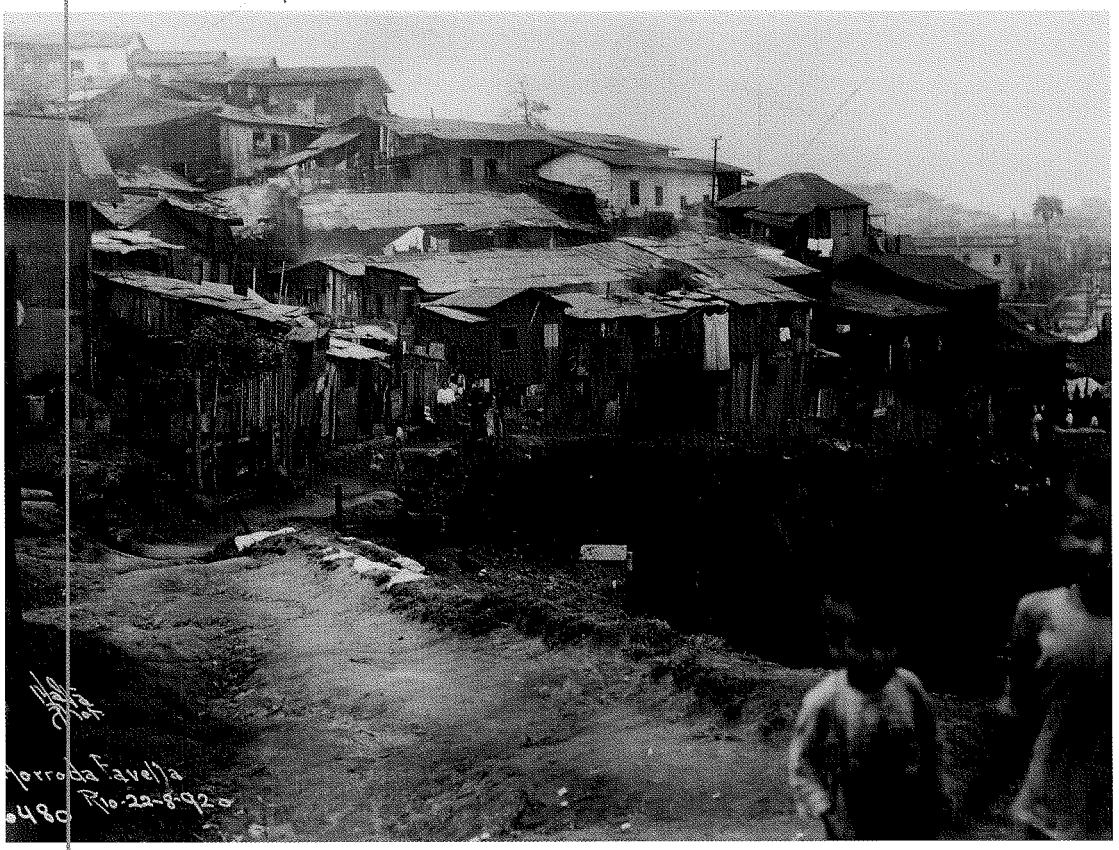
Em um dos quadros da revista teatral "Avança", de Álvaro Paes e Álvaro Colás, levada à cena em 1904, Alfredo Silva, ator de grande popularidade na época, apresentou uma cançoneta satirizando os comerciantes de ratos que se espalhavam pela cidade. A cançoneta foi gravada pelo próprio Alfredo Silva, com o título de "Rato Rato", em disco Odeon, da Casa Edison, sob o nº 10.060: "Faço negócios de ratos/ Sou uma grande ratazana/ Sustento um mano e uma mana/ Três filhos e quatro gatos/ O que me faz afligir/ O que agora mais me dói/ É não poder impingir/ Mais ratos de Niterói."

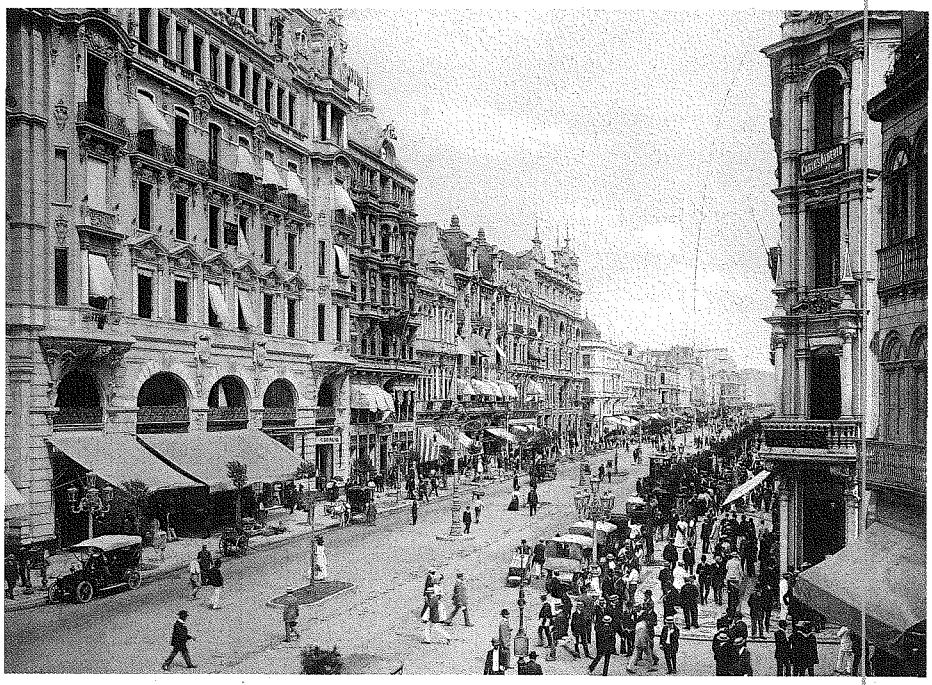
O pregão usado pelos compradores era "rrrrato! rrrrato! rrrrato!" e foi motivo para a polca "Rato Rato", gravada pela Casa Edison, em solo de piston, pelo autor Casemiro Rocha, pistonista da Banda do Corpo de Bombeiros, acompanhado na gravação pelo cavaquinho de Chico da Baiana (Francisco A. da Rocha) e pelo violão de Tute (Arthur Souza Nascimento), sob o nº 108.069. Recebendo letra de Claudino Costa, a polca foi sucesso nos carnavais de 1904/5/6 e é lembrada até hoje.

**CD 1** fx 12

**CD 1** fx 13

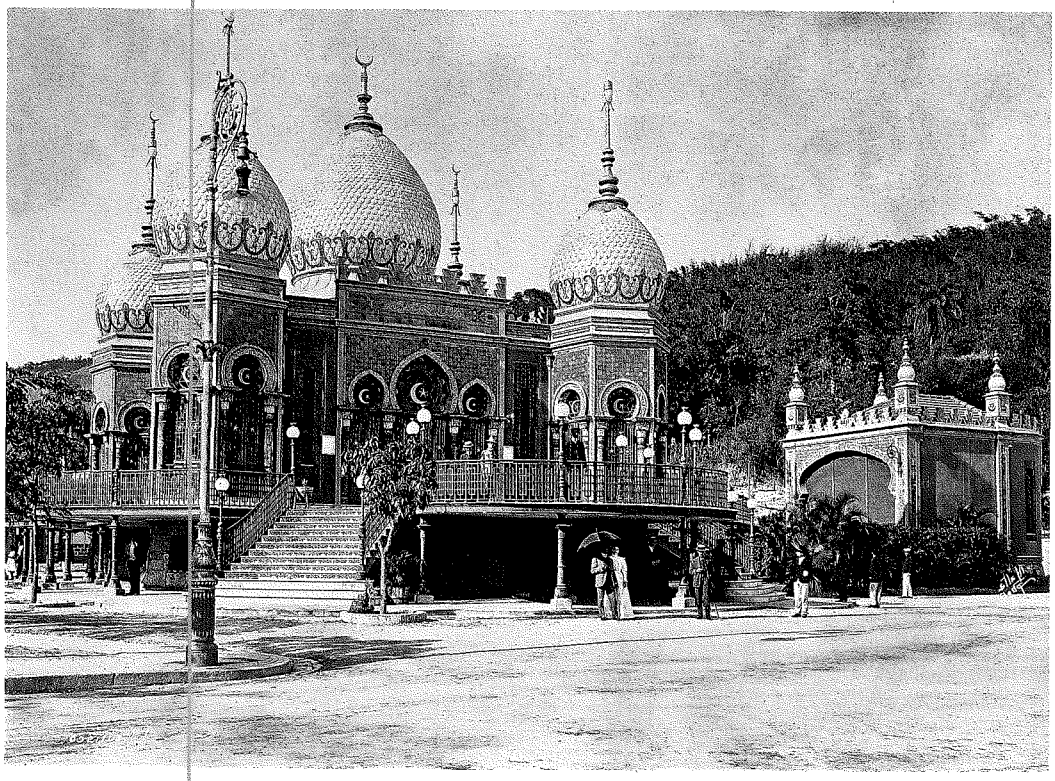
SURGIMENTO DA FAVELA NO MORRO DA PROVIDÊNCIA





AVENIDA CENTRAL EM 1910

PAVILHÃO MOURISCO, ONDE TERMINAVA O CORSO DE AUTOMÓVEIS NO CARNAVAL



O primeiro cortiço visado pelos demolidores, por ser o maior de todos, foi o "Cabeça de Porco", situado na base do Morro da Providência e arrasado em 1893. A designação é proveniente da figura, em relevo, de uma cabeça de porco que existia na entrada do cortiço. Na sua vizinhança, poucos anos depois, surgiu a "Favela" (nome de um arbusto predominante por todo arraial de Antônio Conselheiro, em Canudos), denominação popular dada ao Morro da Providência por abrigar barracos dos soldados remanescentes da Revolta de Canudos, na espera de receberem a doação de um lote de terreno prometida pelo governo e nunca concedida. A denominação de favelados, dada a eles, estendeu-se aos despejados dos casarões e cortiços do centro da cidade que já haviam tomado os morros de Santo Antônio e do Castelo.

**CD 1** fx 3

Lima Barreto, observando a transformação do Rio de Janeiro em cidade européia, idealizada pelo Barão do Rio Branco, executada pelo prefeito Pereira Passos, e que culminou com a abertura da Avenida Central em 1905, comentou: "De uma hora para outra a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro, havia mesmo na coisa muito de cenografia." [60]

**CD 1** fx 6

A Avenida Central passou a ser o símbolo da vida social e cultural da República. No seu percurso, e nem mesmo nas proximidades, nenhuma das manifestações tradicionais de alegria popular era permitida; havia liberdade apenas para o corso, em automóveis abertos, durante o carnaval. A partir de 1906, o corso de automóveis tomou conta das tardes e noites do domingo de carnaval indo desde a Praça Mauá, pela da Avenida Central, por toda a Avenida Beira Mar até o Pavilhão Mourisco, elegante restaurante e casa de chá, no final da Praia de Botafogo. Durou até boa parte da década de 30.

**60.** Lima Barretto, A.H. de – *Os Bruzundangas* – Editora Ática – São Paulo/1985 – pág. 73

CAPÍTULO 13

# DIVERSÕES POPULARES

CHORO, DESENHO DE SETH

# Choro

O final da Guerra do Paraguai em 1870, a abolição da escravatura em 1888 e a Revolta de Canudos em 1897 foram fatores determinantes na formação de uma nova camada da sociedade no Rio de Janeiro. Composta quase exclusivamente de negros, já então ex-escravos, vindos do interior do estado do Rio, dos estados do Nordeste e em especial da Bahia, formaram pequenas colônias concentradas nos morros em volta dos trapiches do porto, no atual bairro da Saúde, onde exerciam função de estivadores. Eles mudaram a música e a cultura popular carioca.

No outro extremo da cidade, no campo de São Domingos e além, no aterrado de São Diogo, na chamada Cidade Nova, formou-se outra camada social composta de pequenos servidores públicos, civis e militares do Arsenal da Marinha, da Estrada de Ferro, da Alfândega, da Prefeitura e especialmente dos Correios, incluindo os funcionários de empresas de prestação de serviços públicos como gás, transporte e iluminação. Constituíam a pequena classe média da época com algum poder aquisitivo.

Desses limites da cidade de então, surgiram os dois mais poderosos movimentos de expressão da cultura popular carioca: o choro na Cidade Nova e os ranchos na Saúde, nas proximidades dos trapiches do porto.

**CD 2** fx 9 / 13
**CD 3** fx 4 / 21
**CD 4** fx 3

Os grupos de choro compostos por flauta, cavaquinho e dois violões surgiram na década de 1870, adotando a polca serenata como elemento básico de sua estrutura musical. Os tocadores de cavaquinho aprendiam de ouvido polcas e outras músicas em voga e as passavam aos violões que os acompanhavam com interpretações chorosas. A flauta solista, incorporando-se a eles, desafiava, com modulações rebuscadas, a qualidade dos tocadores dos instrumentos de corda tentando fazer com que eles não sustentassem o andamento. Esse tipo de conjunto musical, essencialmente urbano e carioca, desenvolveu-se espontaneamente. A razão da sua existência estava na execução primorosa. Exigia-se apurado grau de improvisação de cada um dos seus componentes.

**CD 1** fx 20
**CD 2** fx 1 / 5 / 8 / 21
**CD 3** fx 17

A incorporação de instrumentos de sopro como a clarineta, o oficleide, o trombone e o bombardino, sem que se mudasse a estrutura básica, permitiu a formação de pequenos grupos que passaram a atuar nas gravações do princípio do século XX.

**CD 3** fx 20

Alguns deles, vindos das bandas militares constituídas apenas por instrumentos de sopro, alteraram a formação original, como a do Malaquias que gravou desde 1903.

Não existia música composta especialmente para os grupos de choro. Os vários gêneros em voga, como a polca, a habanera, o schottisch, a valsa e o tango, eram tocados da forma peculiar que os caracterizava. Somente próximo aos anos 20 é que se começaram a compor músicas especificamente para eles. Até então, havia apenas uma referência conhecida à palavra choro: uma composição de Chiquinha Gonzaga intitulada "Só no Choro".

**CD 1** fx 11 / 17

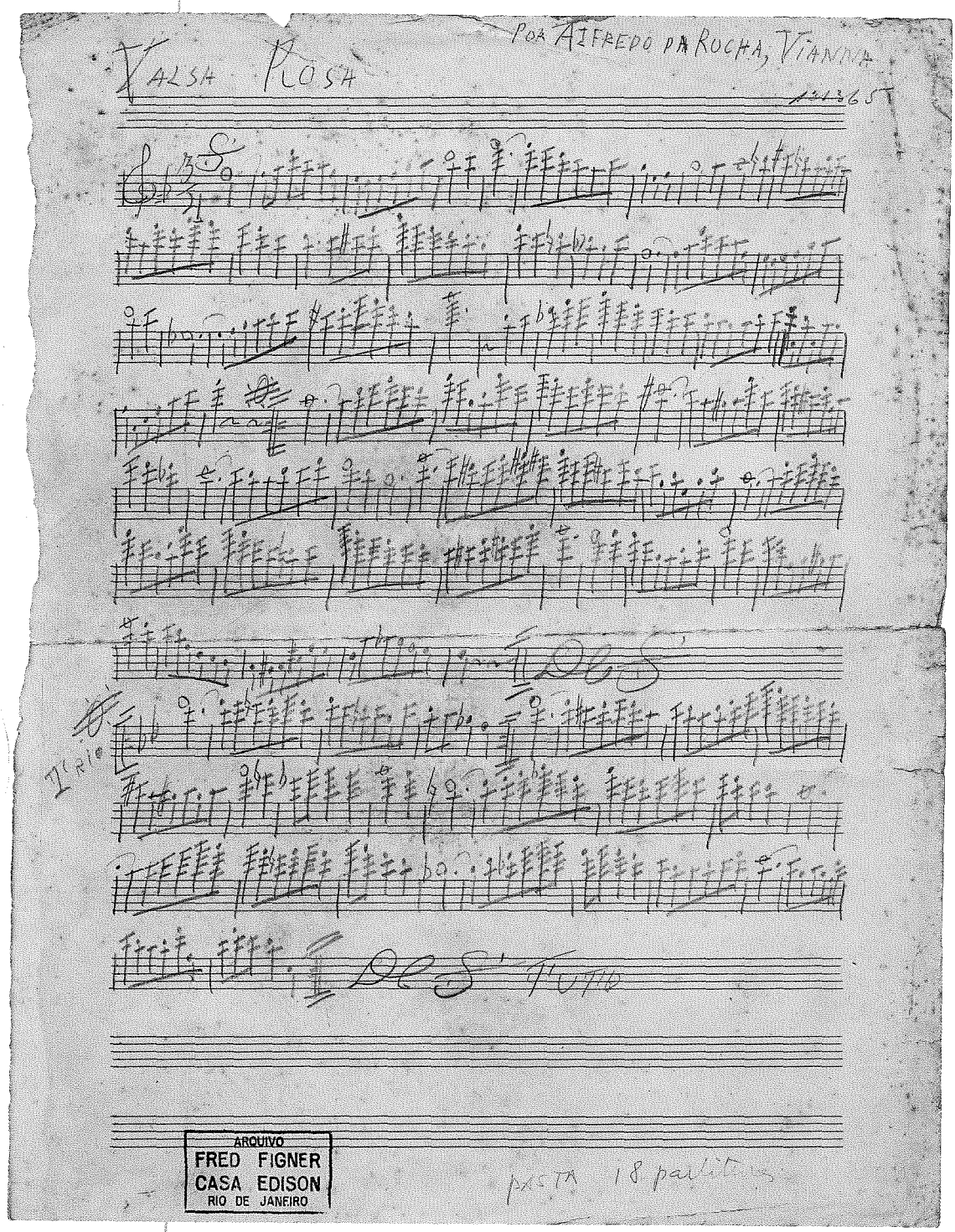
A polca de Calado "Caiu, Não Disse!", de 1880, e a resposta de Ernesto Nazareth com "Não Caio Noutra", de 1881, foram as primeiras músicas a criar o ambiente fraterno que se estabeleceu, e nunca mais deixou de existir, entre os componentes dos grupos de choro, cujos desafios musicais provocavam tropeços, nem sempre bem aceitos, entre os tocadores de ouvido. Sem ter necessidade de exibições culturais, eles se permitiam interpretações pessoais das músicas estrangeiras, então em moda, tornando-as dolentes no compasso e no andamento, até que não tivessem mais nada de estrangeiras. Mais tarde, essas melodias, já transformadas pelos chorões, voltaram aos pianos e dominaram tudo.

A habilidade comercial de Figner mais uma vez se fez notar, ao coordenar o interesse de todos os participantes do processo, gravando centenas de choros durante as três primeiras décadas do século XX. O disco era o meio real e garantido de que o sucesso das composições se perpetuaria e, de certa forma, se tornaria definitivo. Ao mesmo tempo, o disco não só estabelecia a transição do processo comercial de vendagem das partituras de piano, até então o único meio de apontar o que deveria ser sucesso, como também passou a ser o objetivo final nas aspirações de todos os compositores.

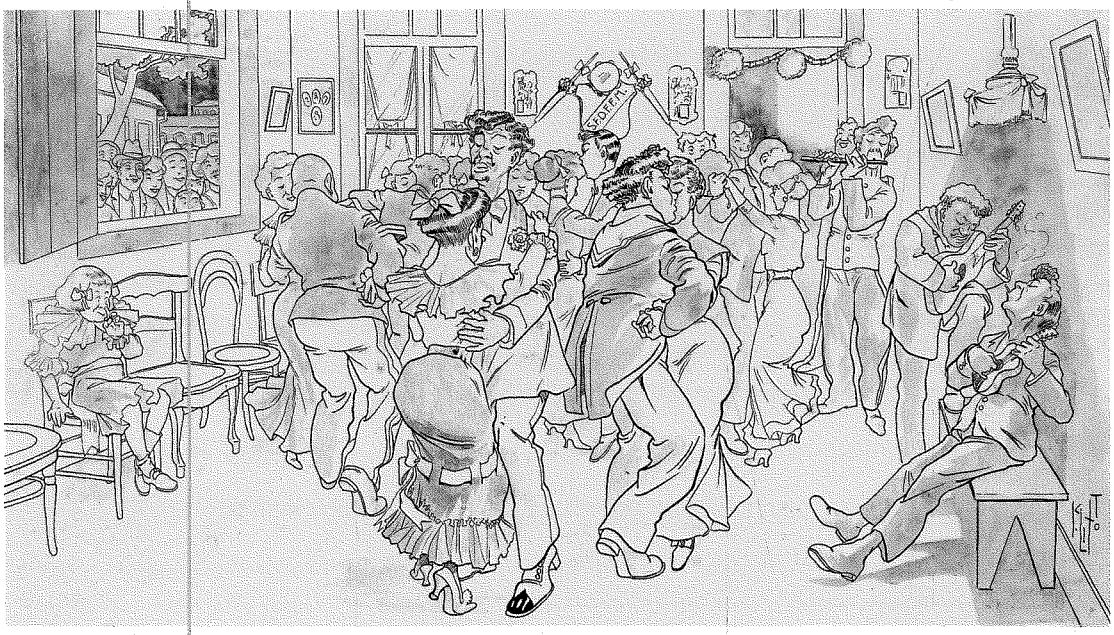
O que se escreveu mitificando a criatividade de interpretação do choro não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar da sua indiscutível qualidade musical.

As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha - "Sofres Porque Queres", sob o nº 121.364 e "Rosa", sob o nº 121.365 - é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as duas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que, em disco, ninguém ouvira. Hoje, com a possibilidade de eliminação dos elementos espúrios do som original, o virtuosismo criativo de Pixinguinha cresce de maneira empolgante.

**CD 2** fx 22 / 20




PARTITURA MANUSCRITA DA VALSA "ROSA" DE PIXINGUINHA



CHORO, AQUARELA DE KALIXTO

## Surgimento das primeiras diversões populares

As concentrações que formaram as classes média e baixa do Rio de Janeiro, na virada do século XX, situavam-se em três zonas geográficas: duas nos limites da cidade de então e a terceira no centro. Nos limites estavam: de um lado, na Saúde, a zona portuária, e do outro, a Cidade Nova, além do Campo de Santana. A do centro estava definida pelos pequenos comerciantes e pelos obás que cultivavam suas práticas religiosas.

Os comerciantes, em sua maioria lusitanos, por seu poder aquisitivo, mantinham as revistas de teatro, tanto portuguesas como francesas, e os cafés-cantantes. Para melhor atender a essa platéia, os textos de todos os espetáculos públicos eram pronunciados com forte sotaque de Portugal. O público de menor posse encontrava diversão nos chopes berrantes da rua do Lavradio e adjacências.

Os obás, das ruas do Sabão e das Violas, estendiam sua prática religiosa até a Praça Onze. Lá, encontravam-se as tias baianas com seus terreiros, suas festas e suas comidas.

Contrapondo-se às diversões pagas dos teatros e cafés-cantantes, existia a diversão gratuita dos bailes em casas de família, promovidos geralmente pelos de melhor situação financeira, que demonstravam seu prestígio social de donos da casa pelo número de músicos que apresentavam. Esses músicos não recebiam pagamento, somente comida e bebida, mas sentiam-se recompensados pelo tratamento familiar que lhes era dispensado.

Nessas diversões gratuitas havia alguns tropeços, como o caso do Alma de Maçon,

citado por Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro, *O Choro – reminiscências dos chorões antigos*, cuja ortografia mantemos nesta citação:

"O Alma de Maçon trabalhava na Imprensa Nacional. Era um rapaz magrinho, mulato sarará, e que se distinguia no meio dos penetras daquelle tempo. [...] Em uma occasião, foi convidado para um chôro lá para as bandas da Terra Nova [hoje Pavuna], mas como era distante da cidade teve mêdo de ir sózinho, e por sua alta recreação, convidou um penetra-mór, de sua tempera e ás páginas tantas seguiram elles para o chôro depois de terem bebericado bastante. Quando chegaram, o baile estava molle, em ponto de bala. Foram logo evadindo [sic] a sala e cada um tomou a sua dama, e começaram a virar no passo de siry-candeia. O chôro estava destes que faz levantar o defunto do caixão. O Alma de Maçon, bradou logo: Guardem distancia senhores que eu quero entrar com o meu jogo!

Cruzes meu Deus, até parece que é alma de maçon.

Acerta o passo pessoal! Quando terminou a polka chorosa que faz mexer o osso, o convidado do Alma de Maçon, dirigiu-se a um senhor idoso que se achava encostado a uma janella e todo prosa e risonho disse: Estaes gostando da maxixada? Dansei agora com um mulatão da ponta da orelha.

Nunca pensei que esta meleca estivesse tão bôa. Eu só vim aqui p'ra vadiar com estas morenas. O senhor está vendo aquella mulata velha que está ao lado da pequena com quem eu dansei? também é um pancadão. O senhor com quem elle falava era o dono da casa, a mulata velha, era a sua senhora, e a pequena com quem elle dansou era sua filha. Neste ponto o dono da casa lhe perguntou: Quem foi que lhe convidou para esta festa? O malandro respondeu: isto não tem importancia. Oh! si tem! faça o favor de me mostrar com quem veio.

Neste momento appareceu o Alma de Maçon, que foi apontado pelo malandro por quem tinha sido convidado. Então o dono da casa observou com toda calma: Um convidado convida outro, e o dono da casa bota dois na rua, por isso, tomem os seus chapéus, e vão sahindo antes que o páu ronque..." [61]

## RANCHO

Os clubes de rancho, mantidos por contribuições pagas mensalmente, eram outra forma de diversão popular. Inicialmente formados por baianos saudosos dos pastoris e dos reisados de sua terra, que trocaram a data dos festejos tradicionais do Dia de Reis, em 6 de janeiro, pelos dias de carnaval e fizeram grande sucesso.

As fantasias coloridas, não permitidas nos pastoris do Nordeste, deram caráter

alegórico aos pastoris no Rio de Janeiro. Substituíram a origem religiosa desses festejos e foram, gradativamente, amenizando o carnaval, arrefecendo os cordões e os zé-pereiras.

As agremiações de pastoris do Nordeste, de raiz católica muito forte mas com peso da influência africana, já haviam mudado a forma de prestar culto aos presépios nas festividades do Natal. Deram aos seus ranchos nomes de animais, como "Elefante Branco", "Leão Coroado", "Serpente de Ouro". Nos primeiros ranchos formados no Rio de Janeiro, todos de origem nordestina, ao invés de animais, predominaram nomes que evocavam flores: "Ameno Resedá", "Rosa Branca", "Flor do Abacate", "Papoula do Japão", "Flor de Romã", "Botão de Rosa", "Recreio das Flores", "Mimosas Cravinas".

Os presépios eram criações populares e, como tal, permitiam reconstituições religiosas com cor local, especialmente nas camadas mais pobres, que empregavam neles toda força de sua devoção, criatividade e sonho. O Rio de Janeiro, desde sempre, foi povoado de presépios sob as mais variadas formas de apresentação. Foram eles, nos primeiros anos do século XX, a razão da formação dos ranchos, com enorme importância em todas as camadas sociais. Atualmente, pouco ou nada representam. É impossível, para quem não viu os presépios e não constatou o clima de que eram revestidos, entender os ranchos. É necessário recorrer a descrições de época para compreendê-los. E João do Rio o fez com extrema fidelidade:

"– Por que fazem presepes? Indago. Uns respondem que por promessa, outros sorriem e não dizem palavra. São os mais numerosos. E a galeria continua a desfilar – presepes que parecem pombais, feitos de arminho e penas de aves; presepes todos de bolas de prata com bonequinhos de biscuit; presepes armados com folhas de latão, castiçais com velas acesas e fotografias contemporâneas, tendo por lagos pedaços de espelho e o burro da Virgem com um selim à moderna; presepes em que no meio do capim há casas de dois andares com venezianas e caras de raparigas à janela, - uma infinidade inacreditável.

O mais interessante, porém, fui encontrar na Praia Formosa, centro de um cordão carnavalesco de negros baianos. Essas criaturas dão-me a honra da sua amizade. O presepe está armado no quarto da sala de visitas. É inaudito, todo verde com lantejoulas de prata.

O céu, pintado por um artista espontâneo, tem, entre nuvens, o sol com uma cara raspada de americano 'truster', e a lua, maior que o sol, com a imagem da Virgem Mãe. Dois raios de filó de prata bambamente pendem do azul sobre o estábulo divino, iluminado a giorno. Descendo a montanha, montados em camelos, vêm os três reis magos, vestidos à turca, e o rei mais apressado é Balthazar, o preto. Pela encosta do monte as majestades lendárias encontram, sem pasmo, ânimos imperiais quase atuais: Napoleão na trágica atitute de Santa Helena, a defunta imperatriz do Brasil, Bismarck com sua focinheira de molosso desacorrentado, uma bailarina com a perna no ar, e um

boneco de cacete, calças abombachadas e chapéu ao alto... Iluminando a agradável confusão, velas de estearina morrem em castiçais de cobre.

O grupo carnavalesco chama-se Rei de Ouros. Logo que eu apareço e das janelas escancaradas a tropa me vê, entoa a canção da entrada:

*Tu-tu quem bate à porta*
*Menina vai ver quem é*
*É o triunfo Rei de Ouros*
*Com a sua pastora ao pé.*

Dentro move-se, numa alegria carnavalesca, o bando de capoeiras perigosos da rua da Conceição, de S. Jorge e da Saúde. A sala tem cadeiras em roda, ornamentadas de metim vermelho, cortinas de renda com laçarotes estridentes. As matronas espaçam-se nas cadeiras, suando, e, em movimentos nervosos, agitam-se à sua vista mulatinhas de saiote vermelho, brutamontes de sapatos de entrada baixa e calção de fantasia de velho e de rei dos diabos. Há um cheiro impertinente de suor e éter floral.

- Uma calamistrança pra seu doutô! brada o Dudu, um negro magro, conhecido por inventar nomes engraçados, o Bruant da populaça. E a gente do reisado logo batendo palmas, pandeiros e berimbaus:

*Ora venha ver o que temos di dá*
*Garrafas de vinho, doce de araçá!*

A manifestação satisfaz. Dudu leva-me quase à força para um lugar de honra e eu vejo uma mulatinha com o cabelo à Cléo de Merode, enfiada numa confusa roupagem rubra.

- *Quem é aquela?*

- *É Etelvina. Tá servindo de porta-bandeira...*

Não era necessária a explicação. O pessoal, quebrando todo em saracoteios exóticos, cantava com as veias de pescoço saltadas:

*Porta-bandeira deu signá,*
*Deu signá no Humaytá,*
*Porta-bandeira deu signá,*
*Deu signá tulou, tulou!*

Aproveito a consideração do Dudu para compreender o presepe:

- Por que diabo põem vocês o retrato da imperatriz ali?

- Imperatriz era a mãe dos brasileiros e está no céu.

- Mas Napoleão, homem, Napoleão?

- Então, gente, ele não foi rei do mundo? Tudo está ali para honrar o menino Deus.

- A bailarina também?

- A bailarina é enfeite.

Guardo religiosamente esta profunda resposta.

Os do reisado cantam agora uma certa marcha que faz cócegas. Os versinhos são errados, mas íntimos e, sibilados por aquela gente ingenuamente feroz, dão impressões de carícias:

*Sussu socega*

*Vai dromi teu sono*

*Está com medo, diga,*

*Quer dinheiro, tome!*

Que tem Sussu com a Epifania? Nada. Essas canções, porém, são toda a psicologia de um povo, e cada uma delas bastaria para lhe contar o servilismo, a carícia temerosa, o instinto da fatalidade que o amolece, e a ironia, a despreocupada ironia do malandro nacional.

- Mas por que, continuo eu curioso, põem vocês junto do rei Baltazar aquele boneco de cacete?

- Aquele é o rei da capoeiragem. Está perto do rei Baltazar porque deve estar. Rei preto também viu a estrela. Deus não esqueceu da gente. Ora não sei se V.S. conhece que Baltazar é pai da raça preta. Os negros de Angola quando vieram para a Bahia trouxeram uma dança chamada cungu, em que se ensinava a brigar. Cungu com o tempo virou mandinga e S. Bento.

- Mas que tem tudo isso?...

- Isso, gente, são nomes antigos da capoeiragem. Jogar capoeira é o mesmo que jogar mandinga.

Rei da capoeiragem tem seu lugar junto de Baltazar. Capoeiragem tem sua religião.

Abri os olhos pasmados. O negro riu.

- V.S. não conhece a arte? Hoje está por baixo. Valente mesmo de verdade só há mesmo uns dez: João da Sé, Tito da Praia, Chico Bolivar, Marinho da Silva, Manuel Piquira, Ludgero da Praia, Manuel Tolo, Moysés, Mariano da Piedade, Candido Bahianinho, outros... Esses 'cabras' sabiam jogar mandinga como homens...

- Então os capoeiras estão nos presepes para acabar com as presepadas...

- Sim senhor. Capoeiragem é uma arte, cada movimento tem seu nome. É mesmo como sorte de jogo. Eu agacho, prendo V.S. pelas pernas e viro. V.S. virou balão e eu entrei por baixo. Se eu cair virei boi. Se eu lançar uma tesoura eu sou um porco, porque tesoura não se usa mais. Mas posso arrastar-lhe uma tarrafa mestra.

- Tarrafa?

- É uma rasteira com força. Ou esperar o degas de galho, assim duro, com os braços para o ar, e se for rapaz de luta, passar-lhe o tronco na queda, ou, se for arara, arrumar-lhe mesmo o bauhú, ponta-pé na pança.

Ah! V.S. não imagina que porção de nomes tem o jogo. Só rasteira, quando é deita-

da, chama-se banda, quando com força, tarrafa, quando no ar para bater na cara do cabra, meia-lua...

- Mas é um jogo bonito! Fiz para contentá-lo.

- Vai até o auô, salto mortal, que se inventou na Bahia.

Para aquela lição intempestiva, já se havia formado um grupo de temperamentos bélicos. Um rapazola falou.

- E a encruzilhada?

- É verdade, não disseste nada da encruzilhada?

E a discussão cresceu. Parecia que iam brigar...

Fora, a chuva jorrava torrencial. Um relógio pôs-se a bater preguiçosamente meia-noite. As mulatinhas cantavam tristes:

*Meu rei de ouros, quem te matou?*

*Foi um pobre caçadô.*

Mas Dudu saltou para o meio da sala. Houve um choque de palmas. E diante do quarto, onde se confundia o mundo em adoração a Deus, o negro cantou, acompanhado pelo côro:

*Já deu meia-noite*

*O sol está pendente*

*Um quilo de carne*

*Para tanta gente!*

Oh! Suave ironia dos malandros! Na baiúca havia alegria, parati, álcool, fantasia, talvez o amor nascido de todas aquelas danças e do insuportável cheiro do éter floral...

Não havia, porém, com que comer. Diante de Jesus, que só lhes dera o dia de amanhã, a queixa se desfazia num quase riso. Um quilo de carne para tanta gente!

Talvez nem isso! Saí, deixei o último presepe.

De longe, a casinhola com suas iluminações tinha um ar de sonho sob a chuva, um ar de milagre, o milagre da crença, sempre eterna e vivaz, saudando o natal de Deus através da ingenuidade dos pobres. Como seria bom dar-lhes de comer, ó Deus poderoso!

Como lhes daria eu um farto jantar se, como eles, não tivesse apenas a esperança de amanhã obter um quilo de carne só para mim!..." [62]

Segundo Jota Efegê, os ranchos do Rio de Janeiro tiveram sua origem na Pedra do Sal, no bairro da Saúde, formados pelos baianos Hilário Jovino Ferreira, Joana do Passarinho, Luiz França, Bambaia e João da Mocotina: "Desse tradicional logradouro, antigo quartel-general do samba, saiu o 'Concha de Ouro', primeiro rancho que abrilhantou os folguedos do carnaval carioca e onde João da Baiana, Donga, Pendengo, Getúlio Marinho e mais alguns garotos figuraram como porta-machado [espécie de protetor da porta-bandeira]. Nele também fixa-se o alicerce da nossa música popular.

INTEGRANTES DE CLUBE DE RANCHO NUM PIQUENIQUE EM PAQUETÁ, NA DÉCADA DE 10

Ali viveram de par com sambistas fiéis ao ritmo trazido pelos baianos pioneiros, dentre os quais Hilário Jovino Ferreira, os mais hábeis capoeiras que ensinaram ao rapazola Machado Guedes [João da Baiana] as artimanhas da esquiva e ataque num jogo em que, antes de tudo, prevalece a destreza. Só não aprendeu ali a tocar pandeiro porque isto João teve mestra em casa, sua genitora, a baiana Presciliana." [63]

A novidade trazida por esses primeiros ranchos motivou a formação de novas agremiações que vieram a ter grande repercussão no carnaval, formadas especialmente nos bairros do Catete, Botafogo e Cidade Nova. No Catete, com a Flor do Abacate e a maior de todas, o Ameno Resedá; em Botafogo, com as Mimosas Cravinas, os Caprichosos da Estopa, o Lírio do Amor; e na Cidade Nova com o Reinado de Siva, o Iaiá Me Deixe, o Macaco É Outro, o Chuveiro de Prata, o Triunfo das Camélias, a Kananga do Japão, as Filhas da Jardineira, citando apenas algumas das que viveram até a década de 30.

Os ranchos substituíram os antigos cordões. Apresentavam-se na terça-feira gorda, desfilando ao som de marchas lentas de andamento cadenciado, melodias líricas e versos rebuscados. Demostravam que o objetivo de sua existência eram os desfiles de carnaval.

Os dois ranchos mais importantes que o Rio de Janeiro teve, o Ameno Resedá e o Flor do Abacate, gravaram, em discos Odeon da Casa Edison, nas décadas de 10 e 20, músicas de seus repertórios. CD 1 fx 19

Em 25 de setembro de 1911, pelo Ameno Resedá, foram gravados:

- *"Severino Marques", dobrado de Antenor de Oliveira, sob o nº 120.308*
- *"Nunes Leite", dobrado de Antenor de Oliveira, sob o nº 120.310*
- *"Brasil-Portugal", dobrado de Antenor de Oliveira, sob o nº 120.312*
- *"Odalisca", marcha de Antenor de Oliveira, sob o nº 120.309*
- *"Saudação à Águia", marcha de José Silva e Antenor de Oliveira, sob o nº 120.313*
- *"Salve!", schottisch de Irineu de Almeida e Antenor de Oliveira, sob o nº 120.311*

e, pouco mais tarde:

- *"O Teu Olhar", marcha de rancho cantada por Zaíra de Oliveira e Baiano com o coro do Ameno Resedá, sob o nº 122.798* CD 3 fx 7
- *"Quando Me Lembro", marcha de rancho de Eduardo Souto e João da Praia cantada por Zaíra de Oliveira e Baiano com o coro do Ameno Resedá, sob o nº 122.800.*

Os diretores de harmonia tinham que ser músicos competentes. No Ameno Resedá estiveram Oscar de Almeida, Napoleão de Oliveira, Bonfiglio de Oliveira e Romeu Silva. No Flor do Abacate, dentre outros, os pistonistas Álvaro Sandim e Casemiro Rocha e, particularmente, Sinhô, que ostentava como glória máxima ser o pianista do seu rancho Flor do Abacate.

O Flor do Abacate gravou na Casa Edison: "Pescador de Pérolas", marcha de Gani R. Silva em disco Odeon 120.557 e "A República", marcha de J. Silva e R. Silva em disco Odeon 120.558.

Algumas gravações desse famoso rancho Flor do Abacate, feitas em 1915, são encontradas nos discos Phoenix, selo indiretamente ligado a Figner, com seus discos sendo prensados na Alemanha, quando já funcionava no Rio de Janeiro a fábrica Odeon:

- *"Saudade", marcha de Octávio D. Moreno sob o nº 70.706*
- *"Amenidade", marcha de Octávio D. Moreno sob o nº 70.707*
- *"Ao Cair da Noite", marcha de Octávio D. Moreno sob o nº 70.709*
- *"Vitória", marcha de Octávio D. Moreno sob o nº 70.710*
- *"Valsa de Amor", de Octávio D. Moreno sob o nº 70.708*
- *"Flor do Abacate", polca de Álvaro Sandim em solo de trombone sob o nº 70.711*

Os clubes de rancho mantinham bailes semanais, especialmente os da Cidade Nova, do Catete e de Botafogo. Nesses bailes, havia sempre um músico que, mesmo sem saber ler a pauta, fazia verdadeiros malabarismos ao piano. Por tocarem tudo de maneira muito peculiar, foram logo denominados pianeiros. Eles eram a alma dos bailes. Em pouco tempo, se profissionalizaram.

Lima Barreto descreve a importância desses pianeiros entre os componentes da nova classe média formada no início dos novecentos:

"A Cidade Nova dança à francesa ou à americana e ao som do piano. Há por lá até o célebre tipo do pianista, tão amaldiçoado, mas tão bem aproveitado que bem se induz que é ocultamente querido por toda a cidade. É um tipo bem característico, bem função do lugar, o que vem demonstrar que o 'cataretê' não é bem o que a Cidade Nova gosta.

O pianista é o herói poeta, é demiurgo estético, é o resumo, a expressão dos anseios de beleza daquela parte do Rio de Janeiro. É sempre bem-vindo; é, às vezes, mesmo disputado. As moças conhecem seus hábitos, as suas roupas e pronunciam-lhe as alcunhas e os nomes com uma entonação de quase adoração amorosa. É o 'Xixi', o 'Dudu', o 'Bastinhos'.

São mais apreciados os que tocam de 'ouvido' e parece que eles põem nas 'fiorituras', trinados e 'mordentes', com que urdem as composições suas e dos outros, um pouco do imponderável, do vago, do instinto que há naquelas almas.

Uma shottisch tocada por eles ritima o sonho daquelas cabeças, e põe em seu pensamento não sei que promessas de felicidade que todos se transfiguram quando o pianista toca.

Afora a modinha, tão amada por todos nós, são as valsas, as polcas, que saem dos dedos de seus pianistas a expressão de arte que a Cidade Nova ama e quer." [64]

No início do século XX, foram os pianeiros os que mais contribuíram para a fixação do maxixe. Muitos tocavam profissionalmente em festas e teatros; tocavam, também, como empregados das casas de música para demonstrar ao piano as partituras impressas para venda. Além de contratados para improvisar fundo musical nas projeções dos filmes mudos, atuavam, ainda, nos conjuntos das salas de espera dos cinemas. Nos anos 10, muitas pessoas freqüentavam os cinemas não para assistir às sessões, mas para ouvir esses conjuntos. Os pianeiros mais representativos foram Aurélio Cavalcanti, Ernesto Nazareth, no início de carreira, Chiquinha Gonzaga, Oswaldo Cardoso de Meneses, Sinhô, Júlio Reis e mais tarde José Maria de Abreu, Gadé e Nonô.

**CD 3** fx 18

As restrições impostas ao registro sonoro pelo processo mecânico tornavam o piano um instrumento inadequado para a limitada faixa de registro de freqüência da gravação em disco. Resulta daí a preferência pelos grupos de sopro e cordas que rapidamente se profissionalizaram para atender à demanda, cada vez maior, das casas gravadoras. Durante a primeira e segunda décadas do século XX, podem ser lembrados vários desses grupos atuando, com grande assiduidade, no estúdio da Casa Edison e em outras casas gravadoras: o Grupo Chiquinha Gonzaga, o Grupo Quincas Laranjeira, o Grupo da Cidade Nova, o Grupo do Honório, o Grupo Lulu o Cavaquinho, o Grupo Luiz de Souza, o Grupo O Passos no Choro, o Grupo do Malaquias e daí para frente, muitos outros.

**CD 2** fx 6 /10

**CD 2** fx 17

# TANGO

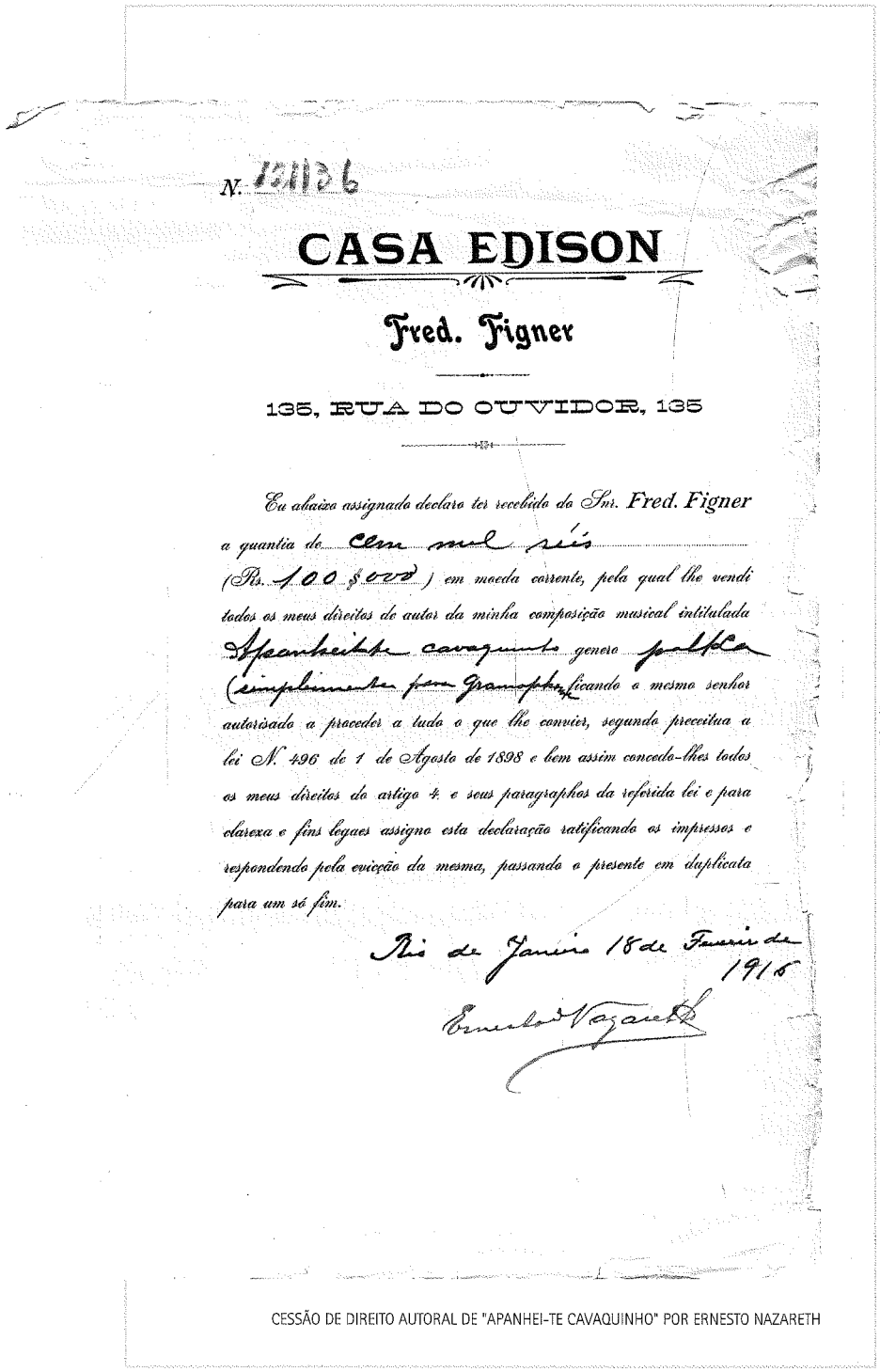
Pouco antes da Guerra do Paraguai, chegou ao Rio de Janeiro grande quantidade de zarzuelas espanholas. Eram tangos andaluzes e valsinhas, genericamente chamadas de habaneras que, na década de 1860, tomaram conta do país. Do meio para o final desse período, a polca, já nacionalizada, absorveu a habanera e o tango espanhol, transformando-os em polca-tango e polca-habanera. Com a interferência dos ritmos africanos, surgiram outras variantes musicais, como a polca-lundu e o tango-lundu.

A habanera, por exigir interpretação mais elaborada, era gênero mais para ser ouvido do que para ser dançado. O maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita adaptou-a ao gosto carioca quando lançou a composição "Ali-Babá", em 1871, criando o tipo de música que denominou tango brasileiro. Desde logo, outros compositores passaram a cultivar o novo gênero. Na revista "Zizinha Maxixe", de 1895, Chiquinha Gonzaga apresentou o maxixe "O Gaúcho" com o nome teatral de tango brasileiro. Conhecido como dança do corta-jaca, despertou interesse de compositores com pretensões eruditas por ser gênero novo e convidativo. As primeiras gravações desse maxixe feitas pela Casa Edison, nove anos depois do lançamento em teatro e já com o nome mudado para "Corta-Jaca", foram em dueto com Mário Pinheiro e Pepa Delgado, sob o nº 40.392 e, a outra, com os Geraldos, sob o nº 40.454, ambas em 1904, aproveitando o sucesso obtido na revista "Cá e Lá".

Um pouco anterior, em 1890, outro tango, o "Fadinho da Sabina" de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, também conhecido como "As Laranjas da Sabina" (lançado no teatro pela atriz italiana Aurora Manarezzi), foi gravado duas vezes, pelo Baiano, em disco Zon-O-Phone 10.012 e X-1036, ambos em 1902; e, em 1904, pela atriz Pepa Delgado para a Casa Edison, sob o nº 40.350.

A partir da criação de "Brejeiro", em 1893, Ernesto Nazareth mostrou o emprego de recursos do choro em suas composições, e a forma muito pessoal como os executava ao piano, surpreendendo compositores e intérpretes de formação erudita. Foi o compositor mais importante do gênero. Dessa importância, Mozart de Araújo fala com muita propriedade: "Para o piano, Nazareth canalizou toda aquela música que andava dispersa pelas esquinas. O formulário rítmico e melódico do choro e da seresta carioca, a gíria improvisatória do maxixe, tudo isso Ernesto Nazareth captou, refinou, filtrou, transfigurou e condensou na sua obra pianística. E dos processos que utilizou para abrasileirar os gêneros estrangeiros que dominavam o ambiente musical da metrópole, o mais importante - creio - por seu ineditismo, foi o de transpor para o piano os instrumentos populares brasileiros: a flauta, o violão, o cavaquinho, o oficleide, o bombardino, a percussão." [65]

**CD 1** fx 7



N. 13136

CASA EDISON

Fred. Figner

135, RUA DO OUVIDOR, 135

*Eu abaixo assignado declaro ter recebido do Snr.* **Fred. Figner**
*a quantia de* cem mil réis
(Rs. 100$000) *em moeda corrente, pela qual lhe vendi todos os meus direitos de autor da minha composição musical intitulada* Apanheite cavaquinho *genero* polka
(simplesmente para Gramophone) *ficando o mesmo senhor autorisado a proceder a tudo o que lhe convier, segundo preceitua a lei N. 496 de 1 de Agosto de 1898 e bem assim concedo-lhes todos os meus direitos do artigo 4. e seus paragraphos da referida lei e para clareza e fins legaes assigno esta declaração ratificando os impressos e respondendo pela evicção da mesma, passando o presente em duplicata para um só fim.*

Rio de Janeiro 18 de Fevereiro de 1915

Ernesto Nazareth

CESSÃO DE DIREITO AUTORAL DE "APANHEI-TE CAVAQUINHO" POR ERNESTO NAZARETH

Havia clara diferença entre o conceito de tango e maxixe, evidenciado por Nazareth, e é novamente Mozart de Araújo quem esclarece: "O maxixe, gerado no seio do povo, tinha nos músicos improvisadores, nos músicos de ouvido, seus intérpretes mais qualificados. O tango, de autor mais refinado, exigia do intérprete mais categoria, mais virtuosidade. O próprio Nazareth costumava dizer: 'Meus tangos não são maxixes', como se reclamasse dos intérpretes um maior refinamento interpretativo e um maior apuro

técnico nas execuções." E é ainda Mozart de Araújo quem observa: "O sincretismo musical do maxixe não é, de modo algum, igual ao do tango. Derivados ambos dos mesmos troncos - do tango espanhol, da habanera, da polca e do lundu -, não é difícil observar que a dosagem de tango e habanera é bem maior no tango brasileiro do que no maxixe. Neste, em escala inversa e decrescente, a dosagem preponderante é de lundu, polca, habanera e tango." [66]

A origem controvertida do maxixe exerceu influência negativa sobre os compradores de partitura para piano. Estes, influenciados pela escola italiana e pelos ritmos espanhóis, negavam-se a ser influenciados pela alegria popularesca do maxixe. E os editores de música, com receio de que elas fossem recusadas pelos compradores, negavam-se a nomear, em suas partituras, o maxixe como gênero.

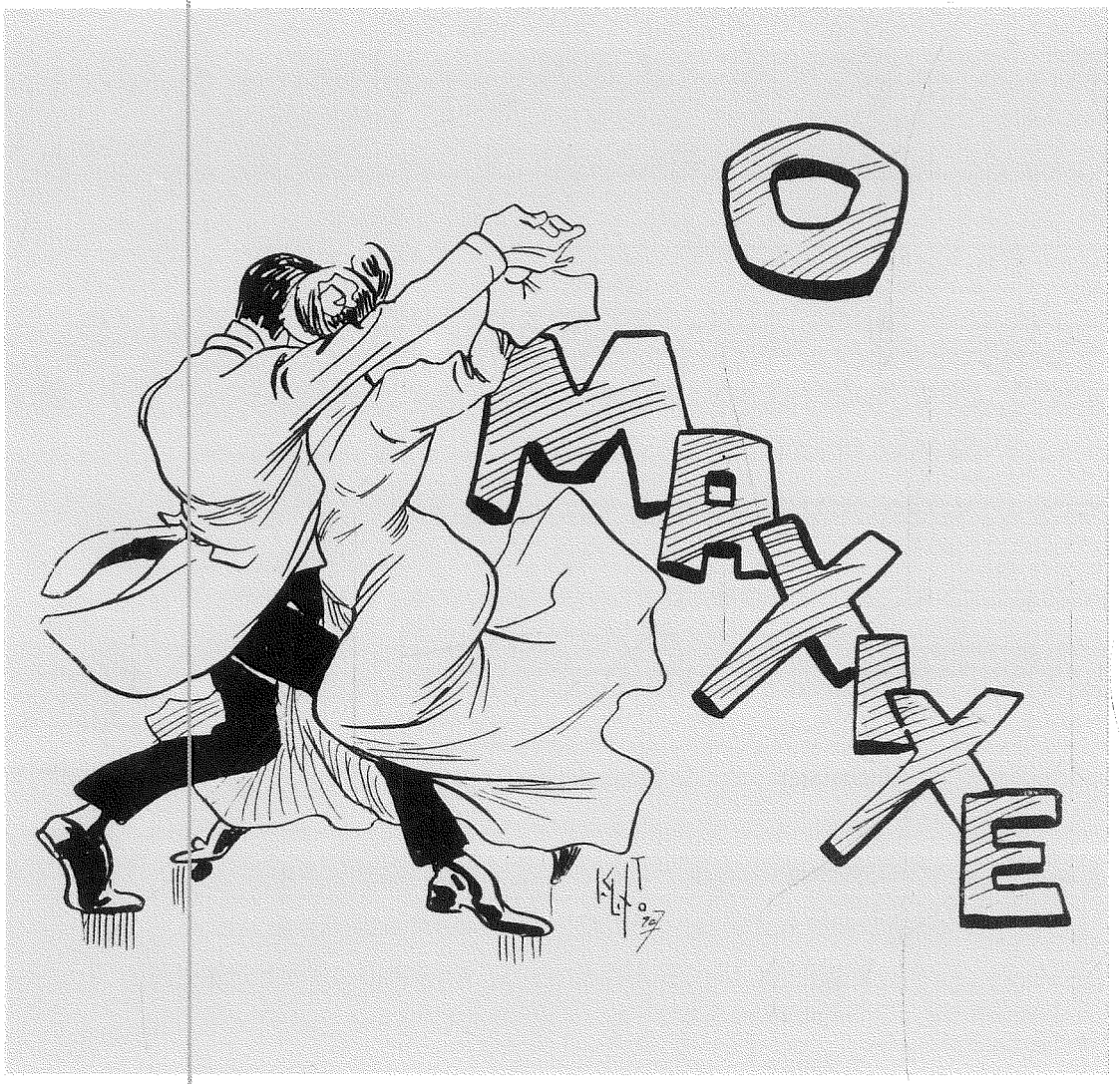
O tango brasileiro, criado em 1871, não tendo nada a ver com o tango argentino, durou até os primeiros anos do século XX. Dependendo de quem o interpretasse, o tango passava a ser, na verdade, um lundu amaxixado e, como tal, permaneceu por várias décadas como quadro obrigatório nas revistas de teatro da Praça Tiradentes.

## Maxixe

Desde 1870, os freqüentadores dos bailes populares da Cidade Nova dançavam a polca executando passos com características peculiares. Alguns chegaram até a estabelecer coreografias pessoais. Essas interpretações ficaram conhecidas como maxixe, nome dado, também, aos bailes onde eles se exibiam. A origem do nome é controversa e, apesar de não ter muita importância, é tema de discussão acadêmica até hoje. No princípio, o maxixe não era gênero musical. Era apenas uma forma de dança estruturada, por quase trinta anos, nesses locais de divertimento popular. Na virada do século XX, transformou-se em gênero musical. Foi uma variante coreográfica do choro e, através das sociedades carnavalescas, atingiu logo todas as classes sociais do Rio de Janeiro.

**CD 3** fx 6 / 8 / 12 / 19 / 22 / 15

O testemunho de quanto o maxixe foi importante para as sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro foi dado, em 1895, por um carioca de nome João Pinheiro Chagas, que desde pequeno vivia em Portugal. Ele nos visitou, já como consagrado jornalista português, para publicar em Lisboa, dois anos após essa viagem, *De Bond - Alguns aspectos da civilização brasileira*, onde se lê a descrição da dança, através de seus olhos surpresos de visitante: "A iniciativa da folgança é tomada por dois ou três clubes carnavalescos, espécie de associações de recreio fundadas por indivíduos do comércio para dançarem durante o ano e saírem aparatosamente nos dias épicos do entrudo. Todos os povos têm seus vícios, o brasileiro vai aos bailes dançar o maxixe. Mas o maxixe é como




o can-can, o chahut, uma dança banida dos lares, por indecorosa. Então, o brasileiro vai onde sabe encontrá-la, e se não é em bailaricos pagos a mil réis a entrada, é nos bailes das sociedades carnavalescas que o procura. De resto, o maxixe, como os jogos clandestinos, dança-se por toda parte, com exceção, já se vê, dos lares, onde esboçá-lo sequer num movimento de uma mazurca é praticar ato da mais revoltante indecência.

O que vem a ser o maxixe? Nada mais simples e, todavia, nada mais difícil de contar. O maxixe pode definir-se desta forma: enlace impudico de dois corpos, ou assim: conjunção indecorosa dos dois sexos.

O maxixe é um tango, dançado à espanhola, por brasileiros. Será isto?

A sua música é a música dos tangos com ritmo novo, introduzido no Brasil por com-

positores brasileiros; mas, na realidade, dança-se ao som de todas as músicas, de valsas, como polca, como de marchas, árias ou canções, porque o maxixe é o ato de dançar e não a própria dança. Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e assim unidos, dão a um tempo três passos para adiante e três passos para trás, com lentidão.

Súbito, circunvolteiam guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para frente e para trás, tanto quanto permite a solidez de seus rins; tornam a volutir com rapidez e força, tornam a dobrar-se, e, sempre lentamente, três passos à frente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se. Dança-se com doçura e dança-se com frenesi. Os maxixeiros de paixão (maxixeiro é o nome do que baila o maxixe por vício) dançam-no com frenesi, incessantemente, e nem a fadiga nem o calor os vence. Quando cessam de dançar é dia e ainda não estão saciados.

Não me parece que o maxixe fosse dança excessivamente culta, mas como dança licenciosa é de se lhe tirar o chapéu. Durante o entrudo, como durante o ano, o que se dança nas sociedades carnavalescas é o maxixe. No carnaval, porém, o maxixe agrava-se e atinge proporções epilépticas. A febre amarela conta então, mais do que nunca, no número de seus colaboradores." [67]

O maestro Guerra Peixe, com muita propriedade, afirmou que o maxixe estava estruturado na transferência da baixaria dos violões do choro para as notas graves dos instrumentos de sopro e, textualmente, considerou: "Era no Rio de Janeiro que os antigos chorões encontravam o melhor campo para as suas serenatas. Agrupamento instrumental, popular por excelência, o choro se caracterizava também por aquela originalidade mestiça que o brasileiro introduziu na baixaria do violão (contracanto na parte grave do instrumento), desde a modinha até as polcas e, mais recentemente, os choros (forma musical). Essa baixaria, tão em voga naqueles românticos tempos, teria feito a sua incursão na música dos bailes públicos, os quais se chamavam maxixes – isto é, gafieiras em linguagem popular contemporânea. Os músicos das bandas – tantas vezes os mesmos dos bailes públicos – certamente levariam para suas instrumentações, escritas ou improvisadas, esse processo urbano de contrapontar. Colocariam, algumas vezes com relevância especial, essa baixaria nas introduções dos tangos, onde era salientada pelos instrumentos de tessitura grave. E o costume de empregá-la era tão apreciado que em certas ocasiões a melodia principal ficava colocada no registro grave, cabendo aos instrumentos restantes, dos registros médio e agudo, uma significação secundária por alguns momentos na estrutura do trecho musical.

Além da aplicação da baixaria de violão na música de trombone, bombardino, oficlide, tuba, etc., ela teve lugar no 'toque' característico dos pianeiros cariocas do

tempo dos maxixes. Ernesto Nazareth soube extrair admirável proveito dessa genuína criação popular.

Ernesto Nazareth e Sinhô, ambos cariocas, empregavam admiravelmente a baixaria em suas composições, enquanto que Marcelo Tupinambá, paulista, não a usava a não ser em algumas raras oportunidades.

Ocupando uma posição menos decidida que Nazareth no emprego dos baixos, estão os compositores nordestinos. E por fim Chiquinha Gonzaga – ainda mais discretamente que os últimos – utiliza-se dela de uma forma muito sutil, que precisa ser procurada, sentida e analisada, se quisermos compreender todo o sentido que encerra em si.

Em todos estes autores e muitos outros não mencionados, a designação da forma musical abordada aqui era uma só: tango, e às vezes no seu diminutivo, tanguinho; não obstante alguns compositores haverem denominado 'maxixes' a algumas músicas do gênero. Há, certamente, o caso de obras que foram divulgadas com o misto designativo de 'tango-maxixe' como fez Chiquinha Gonzaga. Tal exceção parece vir confirmar a regra pois ocorre indicar como que a autora desejasse o seu tango executado amaxixadamente. Penso que os tangos de certa época foram denominados maxixes por autores para os quais o subtítulo deveria influir na indicação de seus propósitos: na saliência exagerada, talvez, dos baixos. Outro indício que parece confirmar estas deduções é a exuberante baixaria obrigatoriamente enxertada por qualquer compositor popular ou popularesco da atualidade – orquestrador de rádio ou revista – ao pretender imitar a característica gostosa do maxixe, no intento de ridicularizar a sua forma, o seu estilo e caricaturar as gerações que o criaram, tudo numa ambiência burlescamente colocada além dos limites." [68]

No ano de 1895, dois fatos marcaram, pela primeira vez, a presença pública do nome maxixe: o primeiro, em fevereiro, quando se anunciou, com grande publicidade, o carnaval do Teatro Phoenix Dramática da rua da Ajuda. Animando os bailes com 300 mulatas maxixeiras, estava, nos três dias, uma orquestra dirigida pelo maestro Anacleto de Medeiros; o segundo, em agosto, quando foi executado pela primeira vez o tango "O Gaúcho", na peça "Zizinha Maxixe" musicada por Chiquinha Gonzaga. A estréia, no Eden-Teatro Lavradio, deu-se no dia 20 e não fez o menor sucesso. Ficou em cartaz apenas 3 dias. A próxima notícia desse tango-maxixe só vem a ocorrer nove anos depois, em 1904, na revista "Cá e Lá", de Tito Martins e Bandeira Gouveia, não mais com a designação de "O Gaúcho", mas com a de copla da jaca.

Os ataques ao maxixe tiveram, igualmente, dois fatos marcantes:

O primeiro, em 1907, durante as manobras militares em Santa Cruz, nos arredores do Rio de Janeiro, com a presença do Ministro da Guerra, marechal Hermes da Fonseca. Como convidado de honra, o adido alemão, Barão Von Reichau. Ao ser homenageado no término das manobras, o barão pediu que a banda tocasse uma música brasileira.

Prontamente atendido, causou espanto a todos e felicidade do barão quando soaram os acordes do "Vem Cá, Mulata". O incidente resultou na proibição de serem tocadas músicas populares em solenidades oficiais.

O segundo deu-se em 1914, tendo como personagem indireta o mesmo marechal Hermes da Fonseca, então presidente da República. Em um sarau, realizado no Palácio do Catete, dona Nair de Teffé, esposa do marechal, tocou ao violão o tango "O Gaúcho" de Chiquinha Gonzaga, nessa época denominado "Corta-Jaca".

O conselheiro Rui Barbosa, derrotado pelo marechal Hermes da Fonseca em eleição recente, proferiu no Senado, talvez como recurso político, um discurso contra a música de Chiquinha Gonzaga em termos, bem ao seu modo, civilista-moralista de espinha curvada: "Uma das folhas de ontem estampou em fac-simile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o 'Corta-Jaca' à altura de uma instituição social. Mas o 'Corta-Jaca' de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do caterete e do samba. Mas nas recepções presidenciais o 'Corta-Jaca' é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!" [69]

O nome maxixe, mas não a dança, conseguiu alguma notoriedade internacional na primeira década do século XX, com Antônio Lopes Amorim Diniz, o Duque, exibindo-se inicialmente em Paris e a seguir por toda a Europa. Luiz Edmundo, em suas *Memórias*, nos dá notícia do surgimento do "Matchiche brésilièn ne" e o sucesso da dança brasileira na Europa acontecido em 1911: "É por essa época que aparece em Paris Maria Lina, que em nossos palcos de revista e opereta, pela aurora do século, endoideceu platéias, como estrela, que foi, do mais autêntico fulgor. Encontraram-se. E, numa boite, em Montparnasse, dançam o maxixe brasileiro, guiados pelo ritmo dolente de um pas-de-loup de uma dessas ondulantes polcas, ainda muito em voga pelos cabarés da Rive Gauche.

A dança impressiona os circunstantes, tanto mais que ambos se aprimoram na exibição dos passos que executam, complicados e novos para todos, como o do balão caído, o corta-jaca, o urubu malandro e outras exóticas figuras dessa velha e hoje esquecida coreografia que foi, outrora, a coqueluche dos aloucados carnavais do Rio." [70]

Pouco mais tarde, a edição do *Jornal do Brasil* de 1º de fevereiro de 1914 publica a análise crítica de Fernando Mendes de Almeida Júnior sobre o que era, em Paris, o maxixe de Duque: "O professor Duque, querendo transformar o maxixe em uma série de passos mais ou menos acadêmicos, mais ou menos excêntricos, não notou que assim completamente o desnaturava, tornando-o, se não irreconhecível, pelo menos extre-

mamente grotesco e desgracioso. O maxixe não se presta às figuras das danças clássicas que nele quis introduzir, desnaturadas e sem propósito, o danseur brasileiro.

Onde já se viu dançar o maxixe aos pares separados e fazendo um ao outro sinais trêmulos com as mãos, abaixo e acima da cabeça? Acreditamos que o Sr. Duque quis adaptar a mímica clássica ao maxixe, mas, não a conhecendo bastante, enganou-se quanto ao seu sentido.

Mas o que principalmente nos fez sorrir foi a interpretação egípcia que ele quis dar ao nosso passo do balão caindo. Nisso foi fenomenal. O professor viu, naturalmente, no obelisco, hieróglifos representando pensamentos ou nomes. E, como esses sinais são representados por pássaros, em posições diferentes, acreditou que esses pássaros representavam figuras de danças sagradas, do tempo dos Faraós. Então inspirando-se em alguns passos da dança grega, interpretada pela Sra. Isadora Duncan, o Sr. Diniz pensou que lhe era permitido misturar as duas coisas e as adaptar a um movimento especial, impossível de descrever, para o introduzir na sua criação da dança nacional brasileira." [71]

No início de 1916, Duque e sua nova parceira, a dançarina francesa Gaby, chegaram para exibições no Assyrio, o cabaré de maior prestígio no Rio de Janeiro, onde mostraram o porquê de seu sucesso na Europa. Até essa época, o maxixe ainda não perdera o prestígio, mas o que Duque e Gaby apresentaram como elegante e aristocrático pouco, ou quase nada, tinha a ver com a dança autêntica; a partir daí, e já aceita pela classe média, a dança, pouco a pouco, foi perdendo popularidade, sendo substituída pelo samba que se apresentava sem os arroubos de rebolado do maxixe.

Numa segunda visita, em 1918, Duque, novamente acompanhado de Gaby, chegou para interpretar o filme "Entre a Arte e o Amor", estreado em novembro daquele ano. Retornou à Europa, ainda uma vez, e pouco tempo depois voltou definitivamente ao Brasil, dedicando-se a escrever peças de teatro e composições de música popular. Em setembro de 1932, Duque instalou na Praça Tiradentes, no terreno onde fora incendiado o Teatro São José, a Casa de Caboclo, com Pixinguinha dirigindo a parte musical e tendo, como atração, a dupla Jararaca e Ratinho; como cantora, o brilho de Araci Cortes, além de outros que mantiveram a Casa por muito tempo. A última notícia pública de Duque ocorreu em 1950, na tentativa de eleger-se vereador pelo Partido Republicano, no antigo Distrito Federal, sem conseguir êxito. Quando faleceu, em 1953, era membro do Conselho Deliberativo da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Entre 1910 e 1916, antes da chegada de Duque, outros maxixeiros brilharam nos palcos dos teatros de revista e nos bailes das sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro. Dentre outros, dois nomes predominaram dizendo-se reis do maxixe: Tolosa (Antônio Pereira Guimarães) e Le Zut (Francisco Marques, autor teatral e parceiro de Caninha no

samba "Essa Nega Qué Me Dá"). O cançonetista Geraldo Magalhães, em 1910, recém-chegado da Europa, dizia ter sido ele "o introdutor do maxixe no velho continente".

CD 2 fx 19

Le Zut, que se exibia em teatro, criando passos de figuração exótica, lançou, em 1914, uma nova forma de dança: o tangolomango. A publicidade anunciava ser a dança da moda. Deve ter agradado, pois, como atração, permaneceu em muitas revista musicadas. Citada por escritores e jornalistas até os anos 30, a expressão "deu tangolomango", na tradição popular, significava ter morrido. Na tradição dos divertimentos infantis, era a denominação de uma cantiga de roda vinda do século XIX. Conhecida em todo o país, cantiga de encadeamento ou de numeração em que, ao final de cada verso, uma das meninas saía da brincadeira. Uma das mais cantadas era:

*"Eram nove irmãs numa casa*
*Uma foi fazer biscoito*
*Deu tangolomango nela*
*Não ficaram senão oito*
*Destas oito, meu bem, que ficaram*
*Uma foi amolar canivete*
*Deu tangolomango nela*
*Não ficaram senão sete..."*[72]

## Café-cantante e chope berrante

O café-cantante surgiu no Brasil no começo da segunda metade do século XIX, com o Alcazar Lyrique da antiga rua da Vala (atual Uruguaiana). Trouxe com ele a cançoneta francesa de conteúdo humorístico e, geralmente, de duplo sentido. Não chegou a constituir gênero musical definido, mas permaneceu por mais de 50 anos como sucesso em todas as formas de divertimento popular: café-cantante, palco dos chopes berrantes, picadeiro de circo e revista de teatro.

O café-cantante servia comida e bebida tal como os bares de hoje. Apresentava ainda, com maior ou menor aparato, um pequeno palco onde se podiam ouvir canções italianas e cançonetas francesas que faziam grande sucesso e, até mesmo, modinhas brasileiras. No final do século XIX, seguindo a moda parisiense, apresentava cançonetas francesas e números de mágica. O espetáculo terminava com revistas curtas no gênero "vaudeville". Para abrigar público de maiores posses oferecia, no seu cardápio, champanhe e sanduíche de caviar. Nos primeiros anos do século XX, esses locais foram se transformando em gênero mais popular e passaram a apresentar, apenas, números de canto. O autor dessa

transformação foi o italiano Paschoal Segreto que, desde algum tempo, explorava quiosques e, também, locais onde pudessem ser instalados palcos e parques de diversão. Além do café-cantante, a atividade de Segreto estendeu-se a um outro tipo de casa de diversão, mais acessível a um público de menores posses, onde predominava uma novidade: o consumo da cerveja. Recebeu a denominação popular de chope berrante. Esse tipo de bebida, produzido industrialmente com características européias, era praticamente desconhecido nas casas mais populares. Ali se consumia apenas uma cerveja de alta fermentação, conhecida como "marca barbante", apelido proveniente da forma com que se prendia a rolha de cortiça ao gargalo da garrafa. Até então, o vinho era a bebida consumida em todos os restaurantes. Além dos chopes montados nos parques a céu aberto, existiram outros que, em pouco tempo, passaram a ter enorme popularidade. Localizavam-se todos nas ruas próximas à Praça Tiradentes. Eram muito semelhantes aos botequins de hoje, lojas estreitas e compridas com balcão de mármore e, ao fundo, um pequeno estrado, ao lado de um piano, servindo de palco onde se apresentavam os cantores.

O cronista João do Rio, conhecedor de todas as variantes desse tipo de diversão popular, descreveu, com exatidão, o que era chope berrante: "As primeiras casas apareceram na rua da Assembléia e na rua da Carioca. Na primeira, sempre extremamente concorrida, predominava a nota popular e pândega. Houve logo a rivalidade entre os proprietários. No desespero da concorrência os estabelecimentos inventaram chamarizes inéditos. A princípio apareceram num pequeno estrado ao fundo, acompanhados de piano, os imitadores de Pepa [Pepa Delgado, atriz e cantora de grande sucesso na época, que muitos dizem ser espanhola mas era paulista de Piracicaba] cantando em falsete a 'Estação das Flores', e alguns tenores gringos, de colarinho sujo e luva na mão. Depois surgiu o chope enorme, em forma de hall com grande orquestra, tocando trechos de óperas e valsas perturbadoras, depois o chope sugestivo, com sanduíches de caviar, acompanhados de árias italianas. Certa vez uma das casas apresentou uma harpista capenga mas formosa como as fidalgas florentinas das oleografias. No dia seguinte um empresário genial fez estrear um cantador de modinhas. Foi uma coisa louca. A modinha absorveu o público." [73]

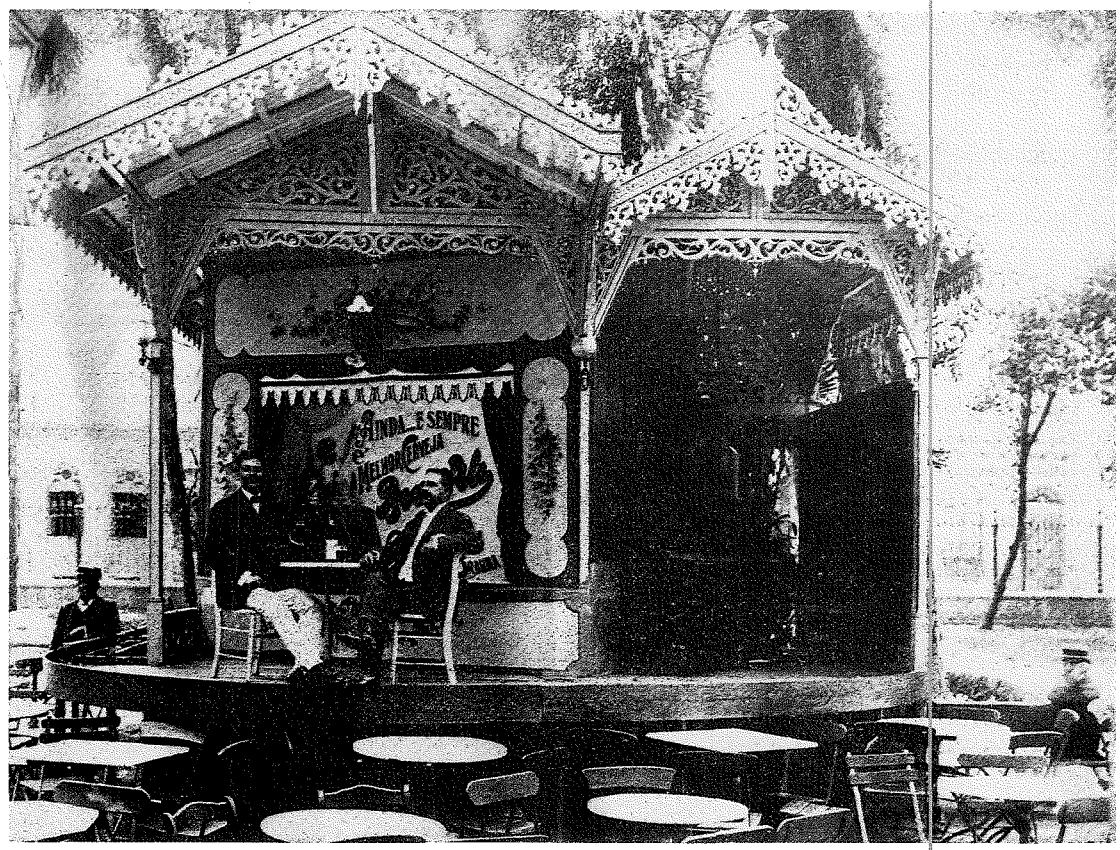
Essas casas, entre 1900 e 1909, fizeram tal sucesso que o mesmo João do Rio as contabilizou: "Onde não havia um chope? Na rua da Carioca contei uma vez dez. Na rua do Lavradio era um de um lado e do outro, às vezes a seguir um estabelecimento atrás do outro, e a praga invadira pela rua do Riachuelo a Cidade Nova, Catumbi, o Estácio, a Praça Onze de Junho." [74]

O teatrinho ao ar livre, com palco para apresentação de cantores, estabelecia a variante entre o café-cantante e o picadeiro do circo. Na realidade, eram chopes berrantes ao ar livre. Surgiram a partir de 1900, ao unirem-se os interesses de Paschoal Segreto

e a investida agressiva da recém-fundada Companhia Cervejaria Brahma que, em troca de fornecer instalação, exigia o consumo exclusivo de seus produtos.

No Rio de Janeiro existiram dois teatrinhos ao ar livre, predominantemente freqüentados por platéia masculina. O primeiro - Jardim Concerto da Guarda Velha - era uma casa de chope montada em um galpão situado no Largo da Carioca, onde hoje começa a rua Treze de Maio. Suas atrações eram projeção de fitas de cinema mudo, cantores e dançarinos de sucesso popular e exibição de trechos de operetas. O segundo - Teatrinho do Passeio Público -, mais novo, resultou do arrendamento feito, em 1903, pelo prefeito Pereira Passos ao português Arnaldo Gomes de Souza, manipulador de bonecos, que nele montou seu teatrinho e, ao lado, um bar. Como todos os outros chopes berrantes, atraiu a atenção da fábrica Brahma que, desde os últimos anos dos oitocentos, procurava divulgar a cerveja e consolidar mercado; juntos, montaram um palco para apresentação de cantores e para aumento do consumo da bebida. As apresentações eram grátis e a obrigação do público consistia em pagar consumação mínima de cerveja. O acordo entre o teatrinho e a cervejaria incluía o fornecimento de mesas e

TEATRINHO DO PASSEIO PÚBLICO



cadeiras em volta do palco montado no extremo do jardim, na margem da atual rua do Passeio, em frente ao Edifício Mesbla.

Olavo de Barros, ator, diretor e professor de teatro, cita, com testemunho pessoal, os muitos atores e cançonetistas que se exibiram no Teatrinho do Passeio Público: "Entre 1909 e 1914, exibiram-se com sucesso no Passeio Público os mais populares artistas de variedades: o Esteves, o 'Inciclopédico' (sic) Esteves, com seus bonecos falantes e o seu esqueleto mágico; a graciosa cançonetista Izaltina Moreira; o cômico-parodista Edmundo André; o excelente comediante Afonso de Oliveira e sua 'partner', a italiana Adele Negri; o transformista José Vaz; a famosíssima maxixeira Bugrinha, que fazia crescer a água na boca da 'marmanjada' com seus impressionantes 'parafusos'; o popular Baiano; a francesa Theodora, na sua esvelteza de Diana, em duetos com o ator Henrique Chaves, o Chaves 'Perereca'; o barítono Jorge, 'baixote' e 'gordote', que era delirantemente bisado sempre que cantava a 'Flor do Mal',

CD 2 fx 15

música do compositor português Santos Coelho, palavras de Domingos Corrêa, o popularíssimo 'Boneco': Oh! Recordo-me ainda/Desse fatal dia,/Em que te conheci, Arminda/Indiferente e fria... etc. Essa Arminda, de quem falava o 'Boneco', era a atriz Arminda Santos, uma morena bonita, por quem o 'Boneco' andava apaixonado e vez por outra 'enchia a cara'. Outro artista de sucesso no Passeio Público era o Eduardo das Neves, palhaço de circo, bom cantor de modinhas e tocador de violão, autor da marcha mais cantada e mais assobiada no começo deste século: A Europa curvou-se ante o Brasil..." [75]

Nesses teatrinhos ao ar livre, gratuitos e de freqüência masculina, predominavam as cançonetas de conteúdo picante e muitas delas de licenciosidade explícita. Várias, das

CD 1 fx 22 / 23 / 24

mais explícitas, foram gravadas em disco e lançadas livremente no mercado a partir de 1902, época em que os costumes da sociedade carioca ainda eram tidos como bastante fechados. O simples nome maxixe, por exemplo, como gênero musical, não conseguia ser impresso nas partituras, pelo medo que os editores tinham de, com tal título, serem recusadas pelos compradores de maior categoria social. E era verdade. Como entender que se convivia com essa disparidade de aprovação? A argumentação mais simplória e viável, para o âmbito doméstico, era a de que poucos possuíam gramofones e o sentido de obediência das moças e dos menores ainda era rígido. Os adultos, detentores desses discos, só os tocavam em situações próprias. Para fora de casa, quanto mais picantes e licenciosas fossem as cançonetas, melhor. A pseudo-rigidez de costumes da sociedade carioca de então era muito mais flexível do que se imagina hoje. Algumas dessas cançonetas causam espanto.

Com o desaparecimento dos últimos chopes berrantes e dos palcos dos teatrinhos, no início dos anos vinte, houve um aproveitamento de seus artistas mais populares

pelos teatros de revista da Praça Tiradentes, que desde então passaram a ter maior presença como fornecedores de música para gravação em disco. Prática essa iniciada, desde 1904, pela Casa Edison com a gravação de quase todos os números musicais das revistas "Cá e Lá" e "Avança".

Antes de serem compostas músicas especialmente para o carnaval, os sucessos provinham do teatro de revista. Boa parte da divulgação desses sucessos deveu-se aos pianeiros das casas de música, atendendo, nas portas das lojas, às solicitações do público. A multiplicação desses sucessos foi consolidada pelas gravações para gramofone. Esse conjunto de fatores estabeleceu a comunicação direta entre o palco e o povo. A primeira prova concreta dessa ligação foi dada em 1902, pelo maxixe "Vem Cá, Mulata" de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre, classificado como tango-chula. Em 1906, incluído na revista "O Maxixe", de Batista Coelho e do mesmo Bastos Tigre, o "Vem Cá, Mulata" veio a ser sucesso, não só de carnaval mas também nacional, quando gravado, em dueto, por Mário Pinheiro e Pepa Delgado, em disco Odeon da Casa Edison, sob o nº 40.407 e, também, como arranjo instrumental pela Banda da Casa Edison sob o nº 40.773.

**61.** Gonçalves Pinto, Alexandre – *O Choro – reminiscências dos chorões antigos* – Tipografia Glória – Rua Ledo 20 – Rio de Janeiro/1936 – pág. 67/68 | **62.** João do Rio (Paulo Barreto) – *A alma encantadora das ruas* – H. Garnier Livreiro Editor – Rio de Janeiro/1908 – pág. 121/130 | **63.** Jota Efegê (João Ferreira Gomes) – *Figuras e coisas da música popular brasileira* – Edição Funarte – Rio de Janeiro/1978 – pág. 106 | **64.** Lima Barreto, A.H. de – *Numa e a Ninfa* – Editora Brasiliense – SP/1956 – pág. 83 | **65.** Araújo, Mozart de – *Ernesto Nazareth* – Separata da Revista Brasileira de Cultura – abril-junho/1972 – pág. 26 | **66.** Idem – pág. 25 | **67.** Chagas, João – *De Bond – Alguns aspectos da civilização brasileira* – Livraria Moderna – Lisboa/1897 – pág. 193/195 | **68.** Guerra Peixe – "Variações Sobre o Maxixe" – jornal *O Tempo* – São Paulo 26/09/954 – pág. 18 | **69.** *Diário do Congresso* de 08/11/914 – pág. 2.789 | **70.** Luiz Edmundo – *De um livro de memórias* – 5 vol. – Rio de Janeiro/1958 – vol. IV – pág 1.025 | **71.** *Jornal do Brasil* de 01/02/914 in *Maxixe A Dança Excomungada* – Editora Conquista – Rio de Janeiro/1974 – pág. 57 | **72.** Romero, Sílvio – *Cantos populares do Brasil* – Editora Francisco Alves – Rio de Janeiro/1897 – pág. 365 | **73.** João do Rio (Paulo Barreto) – *Cinematógrafo (Crônicas Cariocas)* – Editora Livraria Chardron de Lello e Irmão – Porto/1909 – pág. 130 | **74.** Idem – pág.132 | **75.** Barros, Olavo – *A Lapa do meu tempo 1909/1914* – Pongetti – Rio de Janeiro/1968 – pág. 23/24

CAPÍTULO 14

# CARL LINDSTRON

SELO ODEON DA CARL LINDSTRON

Em 1908, a correspondência entre Figner e Prescott continuava regularmente. No mês de agosto, Prescott comunica não ter mais contato com a International Talking Machine-Odeon: "Há dez dias, soube de Berlim que Rink [diretor da International Talking Machine-Odeon] tinha partido para o Rio para encontrá-lo pois o Sr. estava montando uma fábrica. Se o Sr. continua mantendo relações com Weissensee [local, em Berlim, onde estava instalada a International Talking Machine-Odeon] ou não, não me interessa particularmente, pois não tenho mais relações com aquela gente, mas se o senhor está construindo uma fábrica e depois de terminada não produzir com a mesma qualidade de Weissensee, como penso que seja o caso, seria melhor fazer um acordo comigo para ajudar a melhorar a qualidade destas gravações. É bastante fácil montar uma fábrica, mas é bem diferente manter depois a qualidade da produção em relação às melhores já existentes." [76]

Algum tempo depois, em carta da International Talking Machine assinada pelo diretor Rink, consta: "Também tomamos conhecimento, com muito interesse, do oferecimento feito por Prescott para montar uma fábrica separadamente com os Srs. e sua recusa em aceitar a oferta e confiamos que no correr das negociações, o Sr. não se arrependerá de ter sido leal conosco." [77]

Em 11 de setembro de 1909, nova carta da International Talking Machine, assinada pelo mesmo Rink, refere-se ao asunto: "Envio, em anexo, contrato para sua aprovação e assinatura, e ficaria contente de tê-lo de volta tão cedo quanto for de sua conveniência, porque eu realmente não posso tratar nenhum assunto com Prescott até que esteja bem certo que nosso acordo será levado a cabo conforme o combinado." No segundo item do contrato a que a carta se refere, consta: "Figner desde então pagou todas as despesas referentes ao registro, conservação e defesa da patente brasileira e em consideração

a esse fato, acrescentado da garantia de que Figner usará seus melhores esforços para conduzir o litígio a um bem-sucedido final às suas expensas, a International tentará chegar a um acordo com F.M. Prescott com vistas a adquirir todos os direitos da patente brasileira pertencente atualmente a F.M. Prescott e A.N. Petit conjuntamente." [78]

Aparentemente, parecendo intriga política gerada por interesses comerciais, essa correspondência antecipava acontecimentos futuros de grandes proporções. Toda produção de disco, não só para o Brasil como para todos os países com expressão comercial, fora os Estados Unidos, era feita na Alemanha.

No início da primeira década do século XX, a Carl Lindstron, uma fábrica de braço para máquina falante, fundada na Suécia em 1903, montou, na Alemanha, a mais importante fábrica de massa para disco da Europa. Em seguida, encampou a International Talking Machine e, a partir dela, entre 1905 e 1909, outras fábricas européias de disco, além daquela que representava o melhor conceito de qualidade e de seleção de repertório: a Fonotipia italiana. Por conveniência comercial, algumas das firmas encampadas pela Carl Lindstron permaneceram com seus nomes originais, como foi o caso da International Talking Machine, que conservou a marca Odeon em todos os seus produtos.

A Carl Lindstron mantinha, desde 1906, representações em Berlim, Paris, Londres, Bruxelas, Copenhague, São Petesburgo, Moscou, Odessa, Zaragoza e Amsterdã, comandando o mercado. Possuía, além do selo Odeon, outros como Beka, Jumbo, Homokord, Favorite e Parlophon. Frederico Figner e a Carl Lindstron mantinham estreita relação comercial.

A declaração da diretoria da International Talking Machine, feita em 1909, de que Figner não se arrependeria de continuar com eles passa, cada vez mais, a ser verdadeira. Como a Carl Lindstron tinha por princípio manter mais de um selo, ou marca, em cada país onde atuava, é fácil entender a existência, no Brasil, das marcas Odeon, Favorite e mais tarde da Parlophon. O selo Odeon, o mais importante, era de Figner desde a fundação da International Talking Machine em 1903. O outro, menor, o Favorite, foi entregue aos irmãos Faulhaber em 1910 sob a condição de não infringir a patente do disco duplo pertencente a Figner. O registro da marca Parlophon, obtido por Figner em abril de 1911, está dentro desse princípio e serve como exemplo. Figner só faria uso dela em 1927, logo após deixar de ser o distribuidor exclusivo do selo Odeon.

**76.** Carta Prescott de 07/08/908 | **77.** Carta ITM / Rink - agosto/908 | **78.** Carta ITM / Rink - 11/09/909

SELO LINDSTRON

COLUMBIA RECORD

GRAND PRIZES
PARIS 1900

ST. LOUIS 1904
MILAN 1906

CAPÍTULO 15

# COLUMBIA - MÁRIO PINHEIRO

ENDEREÇO TELEGRAPHICO
"DACUNHA"

O ADVOGADO
Dr. Leitão da Cunha
1, Rua d'Alfandega

CAIXA POSTAL
N.º 188

*Rio de Janeiro, 11 de Junho 1907*

Na qualidade de advogado do Snr Charles J. Hopkins participo ao Snr Mario Pinheiro que vou proceder judicialmente contra elle pelo facto do não cumprimento do contracto de 29 de Maio do corrente anno e recebimento de sommas do mesmo relativas —

O advo

CARTA LEITÃO DA CUNHA

Nos primeiros dez anos do século XX, o mercado já apresentava níveis de concorrência bastante definidos, a ponto de se estabelecerem territórios com distritos, ou seja, áreas de influência comercial regidas por contratos entre os interessados. Para esclarecimento, existe a cláusula terceira do contrato celebrado, em abril de 1907, entre a Columbia Phonograph Co. General e os irmãos Figner: "A Columbia Phonograph Company General concede única e exclusivamente a Figner Irmãos de São Paulo e Fred Figner do Rio de Janeiro o direito de vender aparelhos e seus acessórios de sua fabricação e discos gravados no estrangeiro, em todo o território dos Estados Unidos do Brasil. Excetuados os estados do Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas onde poderá também a Companhia negociar, exceto em discos brasileiros. Fica entendido que também nestes estados podem Figner Irmãos de São Paulo e Fred Figner do Rio de Janeiro vender."

Em 1911, o contrato entre The American Graphophone Company e A. Campos & Cia, sua representante no Brasil, estabelece que "lhe concede a agência única e exclusiva para venda de grafofones, grafonolas, discos impressos e acessórios 'Columbia' pelo prazo de quinze meses a contar da data de chegada ao Brasil da primeira remessa de mercadorias compradas à contratante compreendido todo o território dos Estados Unidos do Brasil, tal como se acha hoje constituído, com exceção dos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e a parte Sul de Minas Gerais, parte essa compreendida entre os limites com o estado de São Paulo, em uma linha reta que partindo da pequena cidade de São Bento neste estado (São Paulo) vá terminar na pequena cidade de Parnaíba, no estado de Minas Gerais, situada perto da confluência do rio Parnaíba com o pequeno rio Verde, no estado de Goiás, sendo a dita parte Sul do estado de Minas Gerais, acima mencionada, assinalada no mapa apenso a este, e estando combinado

que as cidades tocadas pela referida linha sejam incluídas como pertencentes ao território por este excetuado deste contrato, por isso que já foi concedido exclusivamente ao Senhor Gustavo Figner de São Paulo."

Esses territórios, no sul do país, não delimitavam nada mais do que a rede de distribuição montada por Figner. E o contrato, permitindo a ele vender disco duplo brasileiro na área reservada à Columbia, não passava de uma forma de incitamento para que a rede da Casa Edison se estendesse ainda mais para o norte, como logo a seguir aconteceu.

Nada impedia que a Columbia atendesse todos os pedidos, tanto os de Figner, como os da sua representada A. Campos & Cia e, também, dos outros. À Columbia interessava apenas vender, com preços determinados pelo mercado norte-americano, disco e grafofone. Figner concentrava todo seu interesse na gravação e nos artistas que mantinha sob contrato. Como exemplo desses interesses convergentes, há o contrato de Figner com a Columbia em 1907 e, por outro lado, a ida do cantor Mário Pinheiro aos Estados Unidos para gravar música brasileira. Esclarecendo: em 3 de novembro de 1906, Figner contratou o cantor por cinco anos com pagamento mensal de Rs 40$000 (quarenta mil réis) e podia usar seus serviços profissionais em outros locais fora da sede da Casa Edison. O contrato fazia referência a um acordo particular estabelecido por Figner, no qual Mário Pinheiro receberia por gravação Rs 40$000, mesmo as que fossem para a Casa Edison, independente do pagamento mensal, como se lê na cláusula 4: "Sempre que o outorgante, Frederico Figner, tenha necessidade que o outorgado, Mário Pinheiro, cante em seus aparelhos, ajustará com o mesmo artista, independente do pagamento da quantia aqui referida, a qual será devida mesmo quando o artista esteja trabalhando para a Casa Edison."

Mário Pinheiro, menos de um ano depois de contratado pela Casa Edison (já gravava com Figner desde 1902), quebra o contrato e assina por um ano, em 1907, com a Columbia. As condições pareciam vantajosas para Mário Pinheiro. Ele ganharia Rs 1:800$000 (um conto e oitocentos mil réis) pelos serviços estipulados na primeira cláusula: "O outorgado, Mário Pinheiro, obriga-se a cantar e recitar nos discos e cilindros fonográficos que o outorgante lhe indicar ou seus representantes, até cento e cinqüenta discos e cento e cinqüenta cilindros para neles gravar o repertório brasileiro de sua lavra, bem como ajudar também quanto lhe seja possível nesta Capital a escolher as músicas competentes e ajudar em Nova Iorque a execução das mesmas pelas bandas e músicos avulsos, em tudo quanto estiver a seu alcance."

O contrato era prejudicial a Mário Pinheiro, bom para a Casa Edison e melhor para a Columbia, pelos seguintes motivos:

- Mário Pinheiro teria que pagar à Casa Edison, pela quebra do contrato, a multa de um conto de réis, cobrada "por intermédio da casa ou casas para onde esteja cantando o artista, quer em aparelhos fonográficos ou não", de acordo com a cláusula 7;

- Pelo acordo com Figner, de receber Rs 40$000 (quarenta mil réis) por gravação, Mário Pinheiro estaria perdendo, só nos 150 discos, a quantia de Rs 6:000$000 (seis contos de réis) e a mesma quantia para os 150 cilindros;

- Para um contrato de Rs 1:800$000 (um conto e oitocentos mil réis), Mário Pinheiro estaria prestando serviço no valor de Rs 12:000$000 (doze contos de réis) que, se somados aos outros encargos definidos na cláusula 1, provavelmente resultariam em outros Rs 12:000$000;

- Mais da metade, ou melhor, 65% dos Rs 1:800$000 só seriam recebidos na volta ao Brasil depois de todo o serviço prestado satisfatoriamente, como esclarecia a cláusula 3: "O outorgante Charles J. Hopkins, por seu turno, se obriga a pagar ao outorgado Mário Pinheiro, como compensação pelos serviços, a quantia de um conto e oitocentos mil réis, em moeda brasileira papel ou seu equivalente em dinheiro de qualquer dos países em que lhe seja paga a dita importância, pela forma seguinte: duzentos mil réis neste ato, valendo o presente contrato como quitação desta primeira prestação; quatrocentos mil réis ao embarcar o outorgado para Nova Iorque no vapor indicado pelo outorgante Charles J. Hopkins; duzentos mil réis ao embarcar Mário Pinheiro em Nova Iorque de volta de sua viagem, caso tenha ele cumprido todas as condições deste contrato; e, finalmente, um conto de réis no dia da chegada de Mário Pinheiro em qualquer porto da Europa ou da América do Sul, à escolha do mesmo outorgado, desde que se verifique que está ele no cumprimento restrito deste contrato."

Para simples idéia comparativa, informa-se que o valor do dólar, em 1907, era de 3$300 réis. Considerando esse valor: o Rs 1:800$000 valia $545,45 dólares; e os Rs 12:000$000, $3.636,36 dólares. Se somados aos outros Rs 12:000$000 perfariam Rs 24:000$000 (vinte e quatro contos de réis) equivalentes a $7.272,72 dólares. A multa de Rs 1:000$000 equivalia a $303 dólares.

É provável que a Columbia soubesse da multa do contrato da Casa Edison e, talvez por isso, tenha estipulado o final do pagamento de um conto de réis, correspondente à multa, somente na volta da viagem com tudo garantido.

Mário Pinheiro, ao que parece, arrependeu-se de ter firmado esse contrato. Existe uma carta do advogado da Columbia, datada de 11 de junho de 1907, quando Mário Pinheiro já deveria estar em Nova Iorque, ameaçando-o de processo caso não cumprisse o contrato. Nela, o Dr. Leitão da Cunha afirma: "Na qualidade de advogado do Sr. Charles J. Hopkins participo ao Sr. Mário Pinheiro que vai proceder judicialmente contra ele pelo fato do não cumprimento do contrato de 29 de maio do corrente ano e recebimento de somas ao mesmo relativas.

O advogado Leitão da Cunha."

Realmente surtiu efeito pois, apesar de relutante, Mário Pinheiro acabou indo.

Curiosamente, o que Mário Pinheiro gravou nos Estados Unidos não está contido no selo Columbia, mas em discos Victor Record: 105 na série 98.000 e 23 na série 99.000. Todos esses discos, por serem destinados ao mercado brasileiro, foram prensados apenas de um lado.

No mesmo selo Victor Record e na mesma série 98.000, existem 47 discos gravados por João Barros. O contrato celebrado entre João Barros e Fred Figner, tal como se deu com Mário Pinheiro, era para gravação na Columbia; no entanto, os discos foram lançados pela Victor Record. Que tipo de acordo deve ter havido? Tudo indica haver ligação da Victor Record com o contrato celebrado entre Fred Figner e a Columbia.

No contrato com a Columbia, datado de 24 de agosto de 1907, Figner se obrigava a fornecer os cantores Mário Pinheiro, João Barros, os Geraldos e também os músicos e o local apropriado para as gravações. Os contratos feitos por Figner com os cantores Mário Pinheiro e João Barros são rigorosamente iguais e passados no mesmo cartório, no mesmo dia e um servindo de testemunha para o outro; quanto aos Geraldos, não há notícia de contrato. Em contrapartida, dentro desse contrato, a Columbia mandaria um técnico para gravar 250 discos no Rio de Janeiro, com local, cantores e músicos fornecidos por Figner.

Em depoimento manuscrito, feito quase 40 anos depois, Figner descreveu como se processou o episódio Columbia: "Dono dos direitos autorais, um dia fui procurado pelo representante da Columbia, um israelita, advogado americano, não me lembro mais do seu nome [Charles J. Hopkins, gerente da Columbia no Brasil], que veio me pedir para permitir que a Companhia mandasse aqui um gravador de discos, pagando-me os direitos autorais pelas músicas que fossem de minha propriedade e como ele veio pedindo uma esmola e os discos iam ser simples, eu acedi. Uns dois ou três meses depois vieram dois técnicos e trouxeram 200 ceras para serem gravadas. Emprestei-lhes minha sala de gravação, mesmo para ver os seus apetrechos e ajudei-lhes a arranjar uma banda e cantores, não os meus. Nunca vi uma gravação tão malfeita. Os discos eram baixinhos e foram um verdadeiro fiasco." [79]

Os prêmios oferecidos pelos clubes que Figner formava, tanto no dos grafofones como no das novidades, eram todos fornecidos pela Columbia, cujos produtos viraram moda. A prática da formação desse tipo de clube generalizou-se e as firmas que quisessem montá-los eram forçadas, pela Columbia, a comprar, por ano, no mínimo 100 aparelhos de todos os modelos oferecidos como prêmio.

Para defender seus interesses comerciais ante a atitude opressora da Columbia, Figner declarou como agiu: "Tive notícia de que a Columbia estava tentando obter a exclusividade dos direitos autorais das diversas casas de música. Logo que soube disso, peguei uns cem contos, e fui de casa em casa, de todas as editoras de música e adquiri

todos os seus direitos autorais e os que iam adquirir nos próximos 20 anos. Todos passaram recibo provisório comprometendo-se a fazer a cessão por escritura pública, o que de fato fizeram. Fui a São Paulo e lá adquiri os direitos só de uma das casas: Chiaparelli, se não me falha a memória." [80]

Como exemplo a essa declaração, pode-se acrescentar a escritura de cessão de direitos autorais feita entre E. Bevilacqua & Cia, editores de música, e Fred Figner, gravador de música em cilindro e disco. Essa escritura, lavrada em 29 de dezembro de 1911, às fls. 78v do Livro 498, do Cartório do 1º Ofício de Notas, faz parte das citadas aquisições de direitos autorais, para gravação em disco, que Fred Figner obteve de quase todas as casas editoras. Aqui agora, tomada como modelo do processo de compra que, então, se fazia, e cujas cláusulas eram:

"1º - que sendo proprietários e cessionários de diversas composições musicais, que se acham catalogadas em livro especial, devidamente autenticado e rubricado pelos contratantes nesta data, fazem cessão ao outorgado exclusiva e irrevogavelmente do direito autoral que sobre tais composições possuem e que transferem ao mesmo outorgado para o fim exclusivo de reproduzir por qualquer processo mecânico tais composições em disco, cilindros, fitas, cartões ou outras quaisquer peças conhecidas ou por inventar de máquinas falantes, por esta forma editando-as ou fazendo executá-las por artistas de sua confiança.

2º - Todas as composições musicais que lhes venham a pertencer durante o prazo de vinte anos a contar desta data ficarão compreendidas na presente cessão, devendo ser para esse fim anualmente catalogadas em livro especial que será, como naquele a que se refere a cláusula precedente, autenticado e rubricado pelos contratantes.

3º - Para defesa dos direitos cedidos ao outorgado, os outorgantes se obrigam a fornecer-lhe para o mesmo fim o auxílio legal que for preciso, sem nenhuma responsabilidade pecuniária para os outorgantes.

4º - O preço da cessão é de onze contos de réis que os outorgantes receberam neste ato do outorgado, em moeda corrente, contada e certa perante mim tabelião e as mesmas testemunhas, do que dou fé, e da qual lhe dão quitação.

5º - Os outorgante e outorgado se obrigam, por si, seus herdeiros e sucessores, a fazer bom, firme e valioso o presente contrato, estipulando a pena comercial de vinte contos de réis, a qual ficará sujeito aquele dos contratantes que por si, seus herdeiros e sucessores, deixar de cumprir o presente contrato."

**79.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **80.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946

# DISCOS

# "ODEON"

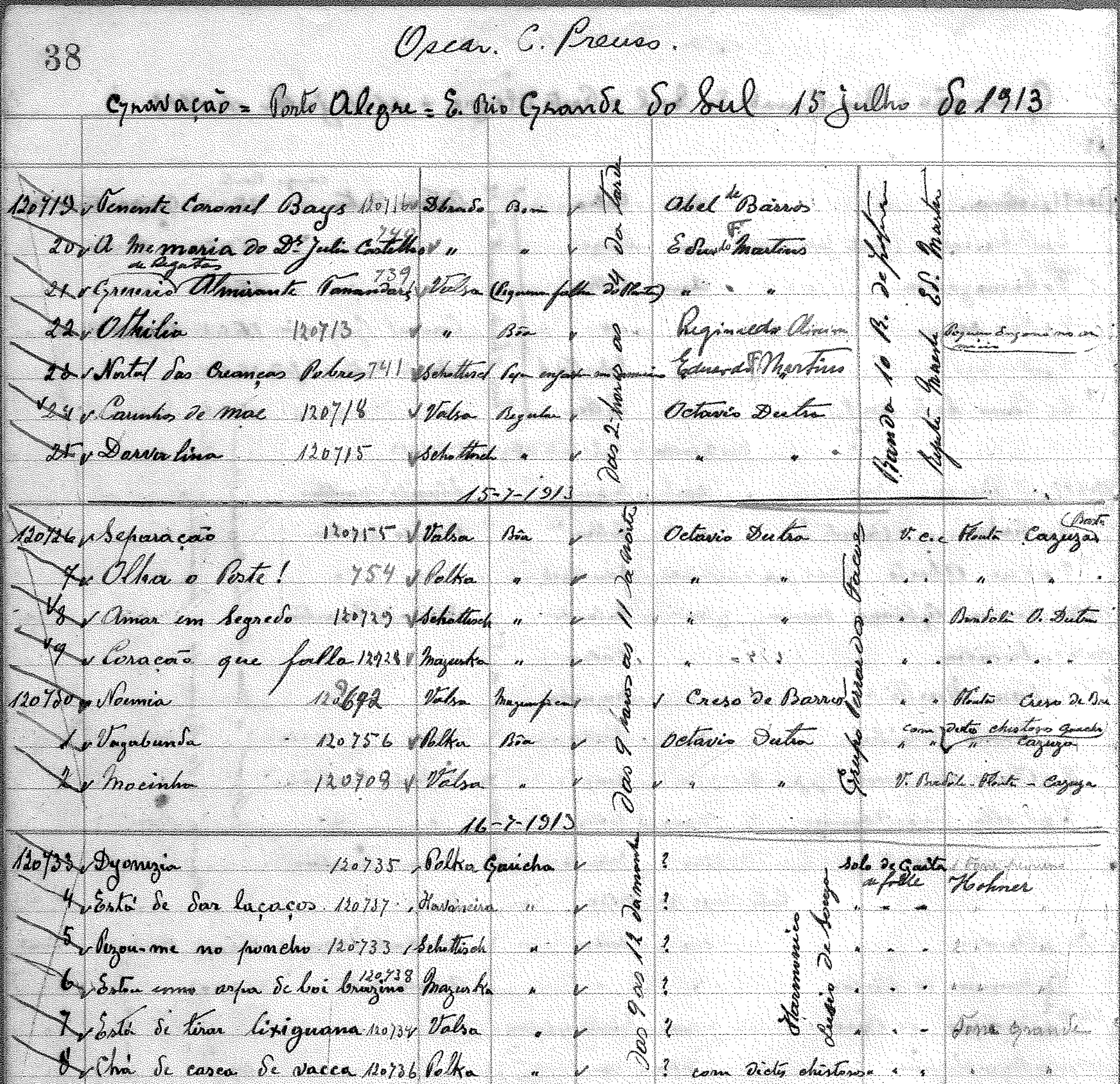
## Gravados pela "CASA E

## (Porto Alegre) par

# Fred. Figner

CAPÍTULO 16

# DISCO GAÚCHO E PAULISTA



38 Oscar. C. Preuss.

Gravação = Porto Alegre = E. Rio Grande do Sul 15 julho de 1913

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 120719 | Tenente Coronel Bays 120716 | Dobrado | Bom | Das 2 horas ás 4 da tarde | Abel de Barros | Banda 10 R. de Infantaria | Regente Eduardo Martins | |
| 20 | A memoria do Dr. Julio Castilhos 740 | " | " | | Eduardo Martins | | | |
| 21 | Gremio de Regatas Almirante Tamandaré 739 | Valsa | (Alguma falha do Piston) | | " " | | | |
| 22 | Othilia 120713 | " | Bôa | | Reginaldo Oliveira | | | Alguma desarmonia no inicio |
| 23 | Natal das Creanças Pobres 741 | Schottisch | [illegible] | | Eduardo Martins | | | |
| 24 | Caminho de mae 120718 | Valsa | Regular | | Octavio Dutra | | | |
| 25 | Darvalina 120715 | Schottisch | " | | " " | | | |
| 15-7-1913 | | | | | | | | |
| 120726 | Separação 120755 | Valsa | Bôa | Das 9 horas ás 11 da noite | Octavio Dutra | Grupo Terror dos Facões | V. c. c. Flauta Cavaquinho | |
| 7 | Olha o Poste! 754 | Polka | " | | " " | | " " | |
| 8 | Amar em Segredo 120729 | Schottisch | " | | " " | | Bandolin O. Dutra | |
| 9 | Coração que falla 120728 | Mazurka | " | | " " | | " " | |
| 120730 | Noemia 120692 | Valsa | Magnifica | | Creso de Barros | | Flauta Creso de Barros | |
| 1 | Vagabunda 120756 | Polka | Bôa | | Octavio Dutra | | com dicto chistoso gaucho Cavaquinho | |
| 2 | Mocinha 120708 | Valsa | " | | " " | | V. Bandolin Flauta Cavaquinho | |
| 16-7-1913 | | | | | | | | |
| 120733 | Dyonizia 120735 | Polka Gaucha | | Das 9 ás 12 da manhã | ? | Harmonica Lucio de Souza | Solo de Gaita de folle | Hohner |
| 4 | Estão de dar laçaços 120737 | Havaneira | " | | ? | | | |
| 5 | Pizou-me no poncho 120733 | Schottisch | " | | ? | | | |
| 6 | Estou como orfa de boi Brazino 120738 | Mazurka | " | | ? | | | |
| 7 | Estão de tirar lixiguana 120734 | Valsa | " | | ? | | | Terra grande |
| 8 | Chá de casca de vacca 120736 | Polka | " | | ? com dictos chistosos | | | |
| 16-7-1913 | | | | | | | | |
| 120739 | Saudades de Minha Terra 724 | Dobrado | | Das 2 horas ás 4 ½ da tarde | X X X | Banda 10 R. Inf. | Maestro Ed. Martins | |
| 40 | Hymno Rio Grandense 730 | Hymno de 1835 | | | Joaquim José de Mendonha | | | |
| 1 | Recordações do Titanic 723 | Dobrado | | | Olavo do Esp. Santo | | | |
| 2 | Bella Bageense 120767 | Mazurka | | | Octavio Dutra | Solo de Pistão | Ignacio Accio | |
| 3 | Baptista Gonzaga 120703 | Dobrado | | | Eduardo Martins | | | |

PÁGINA DO LIVRO DE REGISTRO DAS GRAVAÇÕES FEITAS EM PORTO ALEGRE EM 1913

## Gravação em Porto Alegre

Frederico Figner era personagem importante no cenário discográfico gaúcho. Desde 1908 mantinha estreita ligação com a Casa Hartlieb, sua representante em Porto Alegre, para quem produziu boa quantidade de discos na série Odeon 108.000. As gravações da Casa Edison em Porto Alegre, iniciadas naquele ano de 1908, tiveram seqüência quase cinco anos depois.

Entre os dias 11 e 21 de julho de 1913 foram gravadas por Oscar C. Preuss, técnico enviado pela Casa Edison, 101 ceras documentando o que de mais representativo havia no panorama gaúcho. O livro de registro das gravações feitas em Porto Alegre informa: no dia 12 de julho de 1913, fizeram-se 14 gravações, entre 2 horas da tarde e 11 horas da noite; no dia 17, 17 gravações, entre 9 horas da manhã e 10 da noite. Todas foram processadas e prensadas na Fábrica Odeon, do Rio de Janeiro, e remetidas de volta a Porto Alegre. Alguns jornais gaúchos as anunciaram como Discos Rio Grandenses, embora esse nome não constasse das etiquetas, onde se liam, impressos, apenas os nomes Odeon e Indústria Brasileira.

O conjunto dos chamados discos gaúchos recebeu numeração contínua de 120.691 a 120.792. Neles, ficaram perpetuadas as atuações do Grupo Terror dos Facões, com o bandolim de Otávio Dutra e a flauta de Creso de Barros; do Grupo Manoel Pereira; da Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército, regida por Eduardo Martins; das modinhas cantadas ao violão por Xiru - intérprete em grande evidência, na época; além de artistas fora do contexto popular, como o soprano Lili Hartlieb, a violinista Olga Fossati e o pianista Cesare Fossati. Também constam, com evidência, canções à viola pelo "velho Júlio Lopes, 72 anos" que anunciavam ser ele remanescente da Guerra do Paraguai; como ainda solos de gaitas de fole e de boca e, completando, discursos políticos. A série Odeon 120.000, onde esses discos estão contidos, começou em 5 de setembro de 1911 e terminou em 13 de abril de 1915.

**CD 2** fx 11
**CD 3** fx 2

Quase ao mesmo tempo, houve o surto da recém-fundada Phoenix de Júlio Böhm e Gustavo Figner, com gravações feitas, processadas e prensadas por Savério Leonetti, em Porto Alegre, no ano de 1914.

Figner, além das gravações para a Casa Hartlieb, mantinha, desde 1908, intenso inter-

câmbio comercial com Savério Leonetti da Casa A Elétrica de Porto Alegre que, a partir de 1913, fazia as gravações e o processamento industrial do selo Gaúcho. A relação da Casa Edison com Leonetti acabou em 1915, quando da apreensão de discos contendo a música "Cabocla de Caxangá" de propriedade de Fred Figner, prensados por Leonetti, em selo Gaúcho, para a Casa A Elétrica.

Entre os documentos do arquivo da Casa Edison encontra-se uma carta enviada por Theodoro Hartlieb, datada de 26 de março de 1915, grifada como "particular". Descreve a apreensão dos discos "Cabocla de Caxangá" feita por oficiais de justiça na fábrica de Leonetti e descreve, também, em determinado trecho, a situação da fábrica naquele momento: "Contaram-me os dois oficiais de justiça que ali souberam que a fábrica há dias está parada, que não há trabalho e que só os dois empregados encontrados faziam o trabalho quando havia." [81]

CD 2 fx 3

Pode-se deduzir, de todo esse episódio, mais um temor da Casa Hartlieb do que uma usurpação de direito autoral. Leonetti mantinha estreita relação comercial com Figner e não tinha condições de concorrer industrialmente com a Casa Edison e, menos ainda, com a fábrica Odeon, e ambos sabiam disso. Para a Casa Hartlieb, apenas representante comercial da Casa Edison e, naquele momento, também fazendo gravação, era importante neutralizar, e até mesmo acabar, com Leonetti e sua fábrica de disco Gaúcho. Theodoro Hartlieb tinha certeza que a legislação favorecia seu propósito de impossibilitar um acordo comercial entre Figner e Leonetti.

## Gravação paulista

A primeira série de gravação paulista da Casa Edison durou dez dias, de 16 a 26 de junho de 1913. Foram 82 ceras gravadas por Oscar C. Preuss e receberam duas numerações simultâneas: uma, em continuidade com a série a qual pertenciam, a Odeon 120.000, sem interrupção do nº 120.589 até o nº 120.670. A outra, para as mesmas gravações, corresponde apenas ao índice paulista: de S.P.1 até S.P.82. Nessa série estão o Grupo do Canhoto, o terceto de Francisco Oliveira Lima, a Banda Ettore Fieramosca, a Banda da Força Policial de São Paulo, a Banda Veríssimo Glória e os solos de harmônica de Giuseppe Rielli.

Ainda nesse ano de 1913, entre os dias 8 e 16 de dezembro, nova série de gravação paulista voltou a ser feita abrangendo a série 120.000, a 137.000 e, ainda, a 10.000. Os primeiros registros foram na série 120.000 com 69 gravações recebendo numeração contínua de 120.842 a 120.910, onde encontram-se o terceto de Francisco Lima, o Grupo do Ulisses, o Grupo Lupércio Vieira e, em maior quantidade, os solos de harmônica de Giuseppe Rielli. Na série 137.000, sob a numeração 137.074 a 137.085, estão

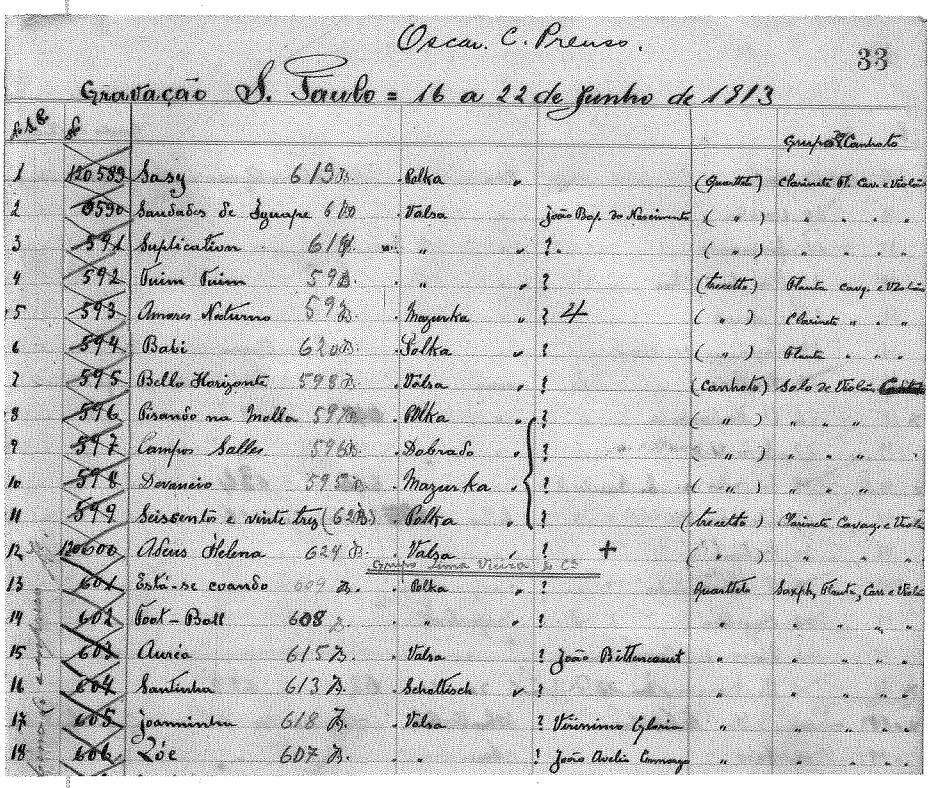
CD 3 fx 16

11 gravações com os mesmos intérpretes. Na série 10.000, apenas 4 gravações sob os números 10.410 a 10.413, todas solos de harmônica de Giuseppe Rielli.

Como observação, lembramos que a série 137.000, ostentando rótulo vermelho escuro, teve um total de 106 gravações feitas em São Paulo no período que vai de 6 de dezembro de 1912 até 9 de agosto de 1914.

Mais tarde e ainda na série 120.000, entre os dias 5 e 8 de junho de 1914, fez-se nova série paulista de numeração S.P.83 a S.P.141. Essas 58 gravações, todas com solos de harmônica de Giuseppe Rielli, foram utilizadas para completar lacunas existentes devido à retirada de gravações imperfeitas ou que tenham perdido atualidade. Na realidade, Figner estava abrindo lacunas na numeração dos discos para atender os inúmeros pedidos da sucursal de São Paulo. Pedidos de músicas italianas destinados ao novo mercado formado pela grande leva de imigrantes italianos vindos para São Paulo nos primeiros anos do século XX.

PÁGINA DO LIVRO DE REGISTRO DAS GRAVAÇÕES FEITAS EM SÃO PAULO EM 1913



Oscar C. Preuso. 33

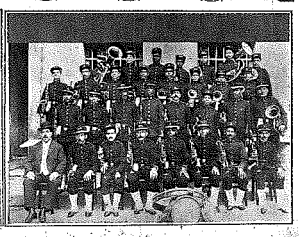
Gravação S. Paulo = 16 a 22 de Junho de 1913

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | Grupo do Canhoto |
| 1 | 120589 | Sasy | 619 B. | Polka | | (Quartetto) | Clarinete Fl. Cav. e Violão |
| 2 | 0590 | Saudades de Iguape | 6 B. | Valsa | João Bap. do Nascimento | ( " ) | " " " " |
| 3 | 591 | Suplication | 614 | " | ? | ( " ) | " " " " |
| 4 | 592 | Tuim Tuim | 59 B. | " | ? | (trecetto) | Flauta Cavq. e Violão |
| 5 | 593 | Amores Naturno | 59 B. | Mazurka | ? 4 | ( " ) | Clarinete " " " |
| 6 | 594 | Babi | 620 B. | Polka | ? | ( " ) | Flauta " " " |
| 7 | 595 | Bello Horizonte | 598 B. | Valsa | ? | (Canhoto) | Solo de Violão |
| 8 | 596 | Pisando na Molla | 597 B. | Polka | ? | ( " ) | " " " |
| 9 | 597 | Campos Salles | 596 B. | Dobrado | ? | ( " ) | " " " |
| 10 | 598 | Devaneio | 595 B. | Mazurka | ? | ( " ) | " " " |
| 11 | 599 | Seiscentos e vinte trez | (62 B.) | Polka | ? | (trecetto) | Clarinete Cavaq. e Violão |
| 12 | 120600 | Adeus Helena | 624 B. | Valsa | ? + | ( " ) | " " " |
| | | | | Grupo Lima Viuva & Cª | | | |
| 13 | 601 | Está-se coando | 609 B. | Polka | ? | Quartetto | Saxph, Flauta, Cav. e Violão |
| 14 | 602 | Foot-Ball | 608 B. | " | ? | " | " " " " |
| 15 | 603 | Auréa | 615 B. | Valsa | ? João Bittencourt | " | " " " " |
| 16 | 604 | Santinha | 613 B. | Schottisch | ? | " | " " " " |
| 17 | 605 | Joanninha | 618 B. | Valsa | ? Virinimo Gloria | " | " " " " |
| 18 | 606 | Zóe | 607 B. | " | ? João Avelio Camargo | " | " " " " |

**81.** Carta Theodoro Hartlieb de 26/03/915

# DISCOS DUPLOS
## "ODEON" NACIONAES
### Gravados pela "CASA EDISON" no Rio Grande do Sul
### (Porto Alegre) para a "CASA HARTLIEB"
## Fred. Figner — RIO DE JANEIRO

GRUPO TERROR DOS FAÇÕES
Flautas, Cavaquinho e Violão



BANDA DO 10.º REGIMENTO DE INFANTARIA DO EXERCITO

120691 **Celina.** Valsa. O. Dutra.
**Não sei.** Polka. Gasparino.

120692 **O Maxixe.** Tango. O. Dutra.
**Noemia.** Valsa. Cerso de Barros.

120693 **Esmagadora.** Polka. O. Dutra.
**Dialogo das Flores.** Schottisch. O. Dutra.

120696 **Como Hade Ser?..** Schottisch. O. Dutra.
**Orvalho de Lagrimas.** Valsa. O. Dutra.

120707 **Areada.** Polka. J. Bastos.
**Republicana.** Valsa. O. Dutra.

120708 **Magoas de Violão.** Polka. O. Dutra.
**Mocinha.** Valsa. O. Dutra.

120709 **Coração de Ouro.** Schottisch. O. Dutra. Flautas-Bandolin, Cavaquinho e Violão.
**Adelina.** Valsa. C. Rocha. Solo de Piston por Ignacio Accioly.

120711 **Sempre Teu.** Schottisch. O. Dutra.
**O Zé Sopapo.** Polka. O. Dutra. (com ditos chistosos.)

120726 **Separação.** Valsa. O. Dutra.
**Oscarina.** Schottisch. O. C. Lwis.

120727 **Olha o Peste!..** Polka. O. Dutra.
**Euremo.** Schottisch. C. de Barros.

120728 **Amar em Segredo.** Schottisch. O. Dutra.
**Coração que Falla.** Mazurka. O. Dutra.

120731 **Vagabunda.** Polka. O. Dutra. (com ditos chistosos).
**O Gaita.** Monologo. O. Dutra. Bandolin, Cavaquinho e Violão.

120742 **Bahia Bagéense.** Mazurka. O. Dutra. Solo de Piston por Ignacio Accioly com acompanhamento pela *Banda do 10 Reg. de Inf. do Exercito.*
**Ea minha.** Polka. F. P. Gomes. Solo de Piston por Ignacio Accioly, com acompanhamento pelo *Grupo Terror dos Fações.*

### Modinhas

120744 **Ai! Que sina.** Modinha. (Alcides Antunes) *Xirú, Com Violão.*
**Uma Lagrima.** Modinha. (O. Dutra) *Benjamim.* Com Violão.

120745 **Meditando.** Modinha. (Alcides Antunes) *Xirú,* Com Violão.
**Confissão de Amor.** Modinha. (O. Dutra) *Benjamim,* com Violão.

120746 **Canto do um Descrente.** Modinha. (Alcides Antunes) *Xirú,* com Violão.
**Supplica.** Modinha. (O. Dutra) *Benjamim,* com Violão.

120747 **Ainda palpita o coração.** Modinha. (Alcides Antunes) *Xirú,* com Violão.
**Astro de Amor.** Modinha. (Raul Villeroy) *Garcia,* com Violão.

120765 **Vencer o impossivel.** Modinha. (Alcides Antunes) *Xirú, com Violão.*
**Ao cahir da tarde.** Invocação. (Alcides Antunes) *Xirú,* Flauta, Violão, Cavaquinho e Sino.

120770 **A Despedida.** Modinha. (Ribeiro Taques) *Geminiano,* com Violão.
**Boi Barroso.** Toada Gaúcha. *José Greid e Côro,* Violão e Harmonica.

### Modinha alegre

120771 **Casinha Pequenina.** Modinha (alegre) (José Greid) *Cantada por um allemão da Colonia,* com Violão.
**O meu assistia.** Modinha (alegre) (José Greid) *Cantada por um allemão da Colonia, com Violão*

120773 **Baile na vaccaria.** Exentrica. I parte (Fradique Chrispim) *Por um grupo de Gaúchos.*
**Baile na vaccaria.** Exentrica. II parte (Fradique Chrispim) *por um grupo de Gaúchos.*

### Canções á Viola

**Pelo velho JULIO LOPES, 72 annos**

120761 **O Mangrulha.** Canção. (Stylo Chamarrita).
**O Dandão.** Canção Gaúcha.

120762 **A Tyranna.** Canção Gaúcha.
**Maruca, olha!** Canção Gaúcha.

### Discursos

120759 **Discurso em Honra ao conselheiro Silveira Martins.** (Olympio Duarte) *pelo Snr. Olympio Duarte*
**Discurso, Resposta ao snr. Olympio Duarte.** (Silveira Martins) *pelo Snr. Olympio Duarte.*

120777 **Discurso, inauguração do Monumento de J. de Castilhos.** (Dr. Borges de Medeiros) *por Paluferbi.*
**Discurso** (em continuação) (Dr. Borges de Medeiros) *por Paluferbi.*

120697 **O Bloco.** Dobrado. Eduardo F. Martins.
**Pinhão... Guaraná.** Polka. O. Dutra.

120699 **Cae Aberta.** Schottisch. O. Dutra.
**Coronel Cyprano Ferreira.** Dobrado. Edu. Martins.

120701 **Leocadia.** Valsa. Edu. F. Martins.
**Chóro dos Bocós.** Tango. O. Dutra.

120702 **Casa Hartlieb.** Mazurka. Edu. F. Martins.
**Baptista Gonzaga.** Dobrado. Edu. F. Martins.

120703 **União Pedritence.** Polka. Edu. F. Martins.
**Alzira Prestes.** Schottisch. Edu. F. Martins.

120705 **Bella Porto-Alegrense.** Polka. O. Dutra.
**Sargento Arlindo.** Dobrado. Abel de Barros.

120712 **Capitão Figueirôa.** Dobrado. Edu. F. Martins.
**Meu Pecar.** Valsa. Reginaldo de Oliveira.

120713 **Tenente Coronel Francelino.** Dobrado. Edu. Martins.
**Otilia.** Valsa. Reginaldo de Oliveira.

120715 **Cautela amigo...** Havaneira. Edu. F. Martins'
**Carvalina.** Schottisch. O. Dutra.

120716 **Saudades do Maurilio.** Valsa. Edu. F. Martins.
**Tenente Coronel Bys.** Dobrado. Abel de Barros.

120718 **Sara Saiinas.** Mazurka. Edu. F. Martins.
**Carinhas de Mae.** Valsa. O. Dutra.

120720 **A Memoria do Dr. Julio de Castilhos.** Dobrado. Edu. F. Martins.
**Hymno Riograndense.** (1835) J. José Mendanha.

120721 **Grenio de regatas Almirante Tamandaré.** Valsa. Edu. F. Martins.
**Saudades de Minha Terra.** Dobrado. Arr. de Edu. F. Martins.

120723 **Natal das Creanças Pobres.** Schottisch. Edu. F. Martins.
**Recordações do Titanic.** Dobrado. Olavo do Espirito Santo.

### Solos de Harmonica *(Gaita de foles)*

120733 **Dyonisia.** Polka Gaúcha. Lucio de Souza.
**Pisou-me no Pezinho.** Schottisch. Lucio de Souza.

120734 **Está de dar laçadas.** Havaneira Gaúcha. Lucio de Souza.
**Está de tirar lixiguana.** Valsa Gaúcha. Lucio de Souza.

120736 **Estou um aspa de boi brazino.** Mazurka Gaúcha. L. de Souza.
**Chá de casca de vacca.** Polka Gaúcha. L. de Souza.

### Solo de Gaita de bocca e Violão

120757 **Mambira.** Polka. Hugo e Mabilde.
**Mimosa.** Schottisch. (Alvaro Mabilde).

### Grupo Manoel Pereira

**Saxophone, Trompa, Trombone e Baixo**

120748 **Um Beijo ao Dá.** Valsa. J. P. d'Oliveira.
**Julia.** Polka. J. P. d'Oliveira.

120750 **Estou caminhando.** Schottisch. J. P. d'Oliveira.
**Diabo em Folia.** Polka. J. P. d'Oliveira.

120780 **Villanelle.** Canção. (Eve Dell'Acqua) *Sop. Srta. Lili Hartlieb,* com acomp. de Piano pela *Srta. Augusta Hartlieb.*
**Zamacueca.** (Wyte) Solo de Violino. *Srta. Olga Fossati,* com acomp. de Piano pelo *Maestro Cesare Fossati.*

120781 **Ave Maria.** (A. F. do Rego) *Sop. Srta. Lili Hartlieb,* com acomp. de Piano pela *Srta. Augusto Hartlieb.*
**Mazeppa.** (D. de Carvalho) Scena e Romanza. *Sop. Srta. Lili Hartlieb,* com acomp. de Piano pela *Srta. Augusta Hartlieb.*

120783 **Pastoral.** (V. da Motta) Op. 10 n.º 1 *Sop. Srta. Lili Hartlieb,* com acomp. de Piano pela *Srta. Augusta Hartlieb.*
**Stances.** (Flégier) *Sop. Srta. Lili Hartlieb,* com acomp. de Piano pela *Srta. A. Hartlieb.*

120785 **Le Cygne.** (Saint-Saens) Solo de Violoncello. *Sr. Pasquale Fossati* com Piano, *Maestro Cesare Fossati.*
**Ave Maria.** (Schubert) Solo de Violoncello. *Snr. P. Fossati* com Piano, *Maestro C. Fossati.*

120787 **Berceuse Oriental.** (Murillo Furtado) Op. 35. Solo de Violino. *Srta. Olga Fossati.* Piano, *Maestro Cesare Fossati.*
**Danse Tziganes.** (Cabier) Solo de Violino. *Srta. Olga Fossati.* Piano, *Maestro C. Fossati.*

120790 **Andantino.** (Padre Martini) Solo de Violoncello. *Snr. Pasquale Fossati* com Piano, *Maestro Cesare Fossati.*
**Illusion.** (A. Eggers) Havanera. Solo de Flauta. *Sr. A. Eggers* Piano, *Maestro O. Marranchelli.*

Os Discos "ODEON" são sempre os mais preferidos pela sua
Nitidez, maior sonoridade e duração
OS UNICOS GARANTIDOS PELA PATENTE BRAZILEIRA N. 3465 — Gravados e Fabricados por
**FRED. FIGNER — Rio de Janeiro — "CASA EDISON"**

CARTAZ DAS GRAVAÇÕES DA CASA EDISON EM PORTO ALEGRE EM 1913

# DISCOS DUPLOS
# "ODEON" NACIONAES
## Gravados pela CASA EDISON em SÃO PAULO para
# FRED. FIGNER -- RIO DE JANEIRO

GIUSEPPE RIELLI

GRUPO LIMA VIEIRA & C.
Composto de saxophone, flauta, cavaquinho e violão

O CANHOTO

### SOLOS DE HARMONICA
pelo eximio concertista

120625 | Pavilhão - Valsa
Saudades da Lapa - Valsa

120627 | Seductora - Valsa
Perdão-te - Schottisch

120630 | Sirbantella - Polka (G. Gori)
Flôres de Campinas - Mazurka

120631 | A vassourinha - Marcha (F. Duarte)
Angelica - Mazurka

### GRUPO LIMA VIEIRA & C.
Composto de saxophone, flauta, cavaquinho e violão

120587 | Juju - Polka (A. Passos)
Catinha - Valsa (S. Tigueiro)

120601 | Está se coando - Polka
O sorrir de um anjo - Schottisch (F. O. Lima)

120603 | Aurea - Valsa (J. Brito)
Hercilia - Valsa (F. O. Lima)

120604 | Santinha - Schottisch
Coração encantado - Mazurka (F. O. Lima)

### SOLOS DE VIOLÃO
pelo festejado artista

120595 | Bella Horizonte - Valsa
Devaneio - Mazurka

120596 | Pisando na moita - Polka
Campos Salles - Dobrado

## CHOROS pelos GRUPOS
### LIMA VIEIRA & C., CANHOTO E CHOROSOS

120589 | Sacy - Polka - Grupo do Canhoto
Dircu - Valsa - Grupo dos Chorosos

120590 | Saudades de Iguape - Valsa (J. Baptista) Grupo do Canhoto
Cabulosa - Polka (F. O. Lima) Gr. Vieira Lima & C.

120591 | Supplicatione - Valsa - Grupo do Canhoto
Estrada de Ferro - Polka (F. O. Lima) Grupo Lima Vieira & C.

120594 | Baby - Polka - Grupo do Canhoto
Amelia - Valsa - Grupo dos Chorosos

120599 | 623 - Polka - Grupo do Canhoto
Dinorah - Valsa - Grupo dos Chorosos

120600 | Adeus Helena - Valsa - Grupo do Canhoto
Lagrimas de amor - Valsa - Grupo dos Chorosos

120602 | Foot-Ball - Polka-quartetto - Gr. Lima Vieira & C.
Bella Paulista - Schottisch - Solo de Harmonica - José Rielli

120605 | Joaninha - Valsa (V. Gloria) Gr. Lima Vieira & C.
Ypiranga - Polka-tango - Gr. Lima Vieira & C.

120606 | Zoé - Valsa (J. Camargo) Grupo Lima Vieira & C.
Sinto deixar-te - Valsa (F. O. Lima) Grupo Lima Vieira & C.

120608 | Olympia - Schottisch - Grupo Lima Vieira & C.
As margens do Tieté - Mazurka (Solo de Harmonica) Giuseppe Rielli

120611 | A lyra de minh'alma - Schottisch - Grupo Lima Vieira & C.
A Hespanhola - Valsa (Solo de Harmonica - Giuseppe Rielli

120612 | Benedicto Pedroso - Polka - (F. O. Lima) Grupo Lima Vieira & C.
Saudades de S. Paulo - Valsa (Solo de Harmonica) Giuseppe Rielli

120616 | A Vapor - Polka - (J. C. Dias) Gr. Lima Vieira & C.
Biondinella - Polka (G. Gori - Solo de Harmonica) Giuseppe Rielli

### PELAS BANDAS
### Verissimo Gloria, Ettore Fieramosca e Policial de S. Paulo

120638 | Tudo dansa - Polka (N. Gloria) B. Verissimo Gloria
92 - Dobrado (N. Gloria) Banda Ettore Fieramosca

120639 | Os Viannas - Tango (N. Gloria) B. Verissimo Gloria
Quanto dóe uma saudade - Valsa (N. Gloria) Banda Ettore Fieramosca

120640 | Balarmina - Schottisch - Banda Verissimo Gloria
Mexicana - Two-Step - B. Policial de S. Paulo

120642 | Izaltina - Polka - Banda Verissimo Gloria
Otario - Tango - B. Ettore Fieramosca

120643 | Crioulo - Tango (L. Souza) B. Verissimo Gloria
O Soberbo - Valsa (L. Souza) B. Verissimo Gloria

120644 | Avenida Paulista (Ophila) Polka-tango (Leopoldo de Souza) Banda Verissimo Gloria
Toreador - Valsa (L. Souza) B. Ettore Fieramosca

120645 | O Conscripto - Dobrado (Dutra) B. Verissimo Gloria
Redea Solta - Maxixe - Banda Ettore Fieramosca

120646 | Caboclo - Tango (Constancio) B. Verissimo Gloria
Ingenua - Mazurka - Banda Ettore Fieramosca

120647 | Didinha - Valsa (Doria) Banda Verissimo Gloria
Segredo - Schottisch - Banda Ettore Fieramosca

120648 | America - Mazurka (F. Americano) Banda V. Gloria
A Vassourinha - Polka (Duarte) B. Policial S. Paulo

120649 | Saladino - Tango (S. Vaz) Banda Verissimo Gloria
Attrahido por uma flôr - Valsa - B. Policial S. Paulo

120650 | Chic-Club - Tango - Banda Verissimo Gloria
Sonho da Italia - Marcha - B. Ettore Fieramosca

120654 | Olhar Tristonho - Valsa - Banda Ettore Fieramosca
Pisando em Ovos - Tangata-Caracteristica (Carlos de Abreu) Banda Policial de S. Paulo

120656 | O Pauzinho - Maxixe - Banda Ettore Fieramosca
Gloriosa Bandeira - Marcha - B. Policial S. Paulo

120658 | Bella Chilena - Valsa - Banda Ettore Fieramosca
O Maxixe - Revista-Maxixe - B. Policial S. Paulo

120659 | Toscanina - Mazurka - Banda Ettore Fieramosca
Fremito d'Amor - Valsa - Banda Policial S. Paulo

GRUPO DO CANHOTO - Composto de clarinete, flauta, cavaquinho e violão

### GRUPO DOS CHOROSOS
Composto de violino, flauta, cavaquinho e violão

120621 | Seismando - Valsa - Grupo dos Chorosos
Um teu olhar - Valsa - Grupo dos Chorosos

120592 | Tóim toim - Valsa - Grupo do Canhoto
Amores nocturnos - Mazurka - Grupo do Canhoto

Os Discos "ODEON" são sempre os mais preferidos pela sua
NITIDEZ, maior SONORIDADE e DURAÇÃO
OS UNICOS GARANTIDOS PELA PATENTE BRAZILEIRA N. 3465 ⊟ GRAVADOS E FABRICADOS POR
**FRED. FIGNER ⊟ RIO DE JANEIRO ⊟ CASA EDISON**

Empreza A. Machado — Rua 15 de Nov. 51

CARTAZ DAS GRAVAÇÕES DA CASA EDISON EM SÃO PAULO EM 1913

O PHONE

RCA REGISTR.

# RINHOS SANTOS

## ottisch (Romeu Silva)

## phone, cavaquinho e violão

## Grupo Sulferino

## 2000

PORTE-ALEGRE

CAPÍTULO 17

# PHOENIX

CASA ODEON, EM SÃO PAULO, PARA A QUAL ERAM FEITOS OS DISCOS PHOENIX PRENSADOS EM PORTO ALEGRE

No final do primeiro semestre de 1913, pouco tempo depois da inauguração da fábrica Odeon, um incêndio destruiu as instalações da Casa Edison da rua Sete de Setembro 90, no Rio de Janeiro. Meses após o incêndio, ou mais precisamente, em 1º de outubro de 1913, fundou-se a firma Júlio Böhm & Cia, estabelecida na rua da Assembléia 71. Registrada na Junta Comercial do Rio de Janeiro sob o nº 69.432 e tendo como sócios Júlio Böhm, cunhado de Fred Figner e ex-gerente da incendiada Casa Edison, e Gustavo Figner, irmão de Frederico Figner, dono da Casa Odeon em São Paulo, a firma tinha como objetivo a importação de gramofones e a fabricação de discos musicais. Esses discos chamavam-se Phoenix e começaram a ser fabricados por Savério Leonetti, em Porto Alegre, no ano de 1914, especialmente para a Casa Odeon de Gustavo Figner em São Paulo.

Não existe a menor possibilidade, mesmo que se queira, de desvincular Frederico Figner do processo de registro sonoro no Brasil. Mas no caso da Phoenix, parece ter havido uma exceção resultante da separação entre Frederico Figner e seu irmão Gustavo.

Frederico Figner atribuiu a culpa da morte de Ludovico, seu irmão mais novo, a Gustavo. Ludovico Figner morreu de febre amarela na casa de Frederico, em Niterói, logo após ter voltado de São Paulo, fato ocorrido nos primeiros anos do século XX e confirmado por Frederico Figner por depoimento pessoal: "Levei-o para São Paulo, onde eu era sócio do Gustavo na Casa Edison. Depois de estar lá uns 6 meses, propus eu ao Gustavo de o Ludovico ficar lá como seu sócio, transferindo eu os meus haveres lá para ele. O Gustavo ambicioso não quis concordar comigo. Foi devido a este fato que eu criei uma grande antipatia ao Gustavo. Para mim, ele foi o culpado da morte do Ludovico." [82]

Figner, em situações anteriores, já declarara desaprovação pelas atitudes de seu irmão. Citou, como exemplo, um fato ocorrido em Porto Alegre: "O Gustavo, que estava lá comigo, apaixonou-se por uma mulher da vida e queria por força casar com ela,

e eu me aborreci com isso e dei-lhe um fonógrafo e dinheiro para a viagem e ele foi pela costa de Sta. Catarina, Paraná e interior, exibindo o fonógrafo e arrumando a sua vida com tal criatura." [83]

Talvez esses fatos esclareçam parte da atitude de desconhecimento de Frederico Figner em relação à Phoenix. Os discos Phoenix parecem ter sido, e talvez tenham sido mesmo, um componente híbrido no contexto Figner.

Entre os membros da família de Júlio Böhm, corre a versão de que o insucesso da Phoenix prendeu-se ao fato de Figner não ter permitido o uso do disco duplo. Se analisados os fatos na época, não parece ser argumentação sustentável. O incêndio da Casa Edison da rua Sete de Setembro não era razão para a constituição de uma gravadora concorrente dentro da própria organização Figner, só explicada pela desavença entre Gustavo e Frederico da qual Júlio Böhm se aproveitou. A casa incendiada funcionava como centro da administração. Como função comercial, existia para venda de atacado e varejo e, principalmente, como depósito. As gravações não eram feitas lá.

No semestre em que se deu o incêndio, acabava de se inaugurar a fábrica Odeon, para a qual Figner havia assumido compromissos que nenhum comerciante de varejo ousara até então.

A Carl Lindstron já encampara todas as fábricas gravadoras européias e Prescott, detentor de parte da patente do disco de duas faces, não tinha mais função na International Talking Machine-Odeon que ele próprio fundara; conseqüentemente, Figner não tinha mais a garantia de que Prescott tivesse meios de preservar os direitos da patente do disco duplo extensíveis ao Brasil. O próprio Adhemar Napoleon Petit, o dono da patente, não queria mais negociar com a International Talking Machine e Figner sabia disso.

Há que se considerar, ainda, que a qualidade das gravações da Phoenix deixava muito a desejar. Mesmo quando passaram a ser prensadas na Alemanha, continuavam muito precárias. Para a Casa Edison, com o nível atingido com o disco Odeon, assumir, naquele momento, esse índice de qualidade seria suicídio comercial.

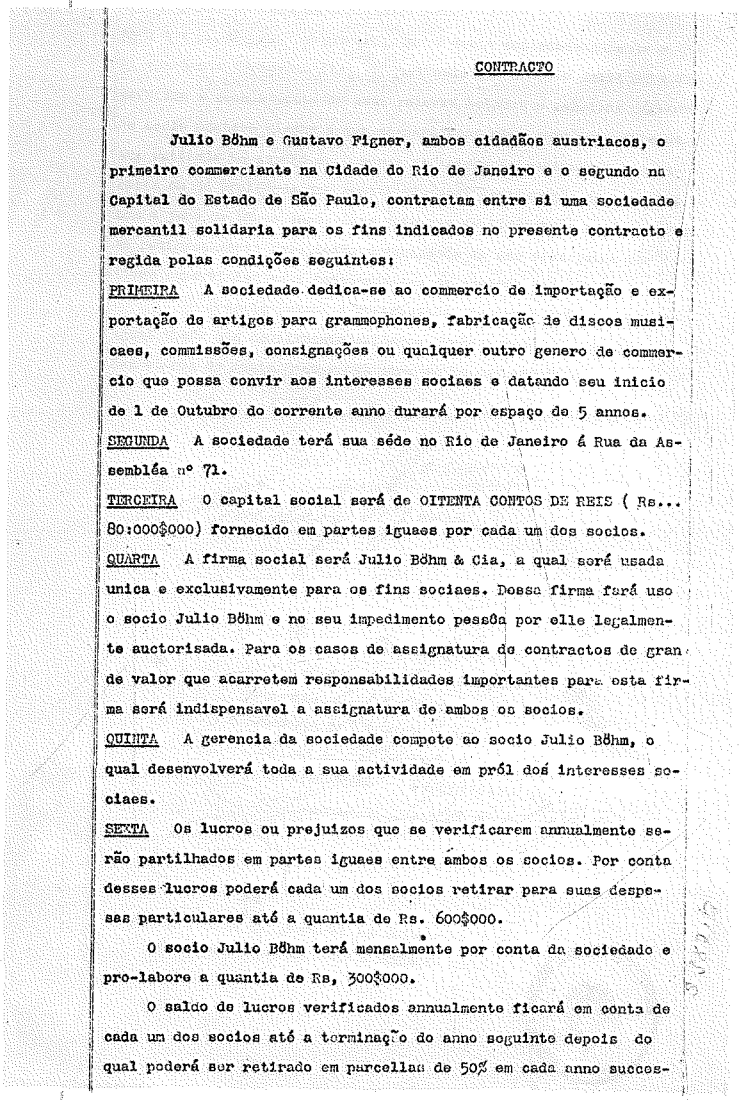
Dentro da crise mundial da indústria do disco, agravada com o início da Primeira Grande Guerra, a fábrica brasileira Odeon, do grupo Lindstron, era a única fora do continente europeu e dos Estados Unidos a se manter produzindo e com mercado crescendo. Figner, além de fazer todas as gravações, era seu distribuidor exclusivo para todo o mercado, tanto nacional como internacional, que na época atingia principalmente o Uruguai e a Argentina. Esse conjunto de fatos responde e explica a atitude de Frederico Figner frente a Phoenix.

O relacionamento dos Figner com o mercado discográfico do Rio Grande do Sul, desde 1908, e o fato de Savério Leonetti fazer gravações em Porto Alegre desde 1913, sendo o único fabricante de disco fora da Odeon, aliado, ainda, à incompatibilidade

entre os irmãos Gustavo e Federico, levaram Gustavo Figner a escolher, talvez mesmo por falta de opção, a fábrica de Leonetti para os discos Phoenix. Nos primeiros discos dessa etiqueta encontrava-se impresso no selo: "Gravado expressamente para a Casa Odeon de Gustavo Figner de São Paulo" e "Fabricado por Savério Leonetti - Porto Alegre". Muitos dos discos Phoenix, fabricados por Leonetti e lançados no comércio, no ano de 1914, simultaneamente pela Casa A Elétrica de Porto Alegre e pela Casa Odeon de São Paulo, foram prensados dos dois lados.

Não se sabe até quando foram feitos os discos Phoenix no Rio Grande do Sul. Supõe-se, até fins de 1917. Há informações, sem indicação de fonte, que prensaram-se perto de 600 gravações em Porto Alegre.

SELO PHOENIX FABRICADO EM PORTO ALEGRE



CONTRACTO

Julio Böhm e Gustavo Figner, ambos cidadãos austriacos, o primeiro commerciante na Cidade do Rio de Janeiro e o segundo na Capital do Estado de São Paulo, contractam entre si uma sociedade mercantil solidaria para os fins indicados no presente contracto e regida pelas condições seguintes:

PRIMEIRA A sociedade dedica-se ao commercio de importação e exportação de artigos para grammophones, fabricação de discos musicaes, commissões, consignações ou qualquer outro genero de commercio que possa convir aos interesses sociaes e datando seu inicio de 1 de Outubro do corrente anno durará por espaço de 5 annos.

SEGUNDA A sociedade terá sua séde no Rio de Janeiro á Rua da Assembléa nº 71.

TERCEIRA O capital social será de OITENTA CONTOS DE REIS ( Rs... 80:000$000) fornecido em partes iguaes por cada um dos socios.

QUARTA A firma social será Julio Böhm & Cia, a qual será usada unica e exclusivamente para os fins sociaes. Dessa firma fará uso o socio Julio Böhm e no seu impedimento pessôa por elle legalmente auctorisada. Para os casos de assignatura de contractos de grande valor que acarretem responsabilidades importantes para esta firma será indispensavel a assignatura de ambos os socios.

QUINTA A gerencia da sociedade compete ao socio Julio Böhm, o qual desenvolverá toda a sua actividade em pról dos interesses sociaes.

SEXTA Os lucros ou prejuizos que se verificarem annualmente serão partilhados em partes iguaes entre ambos os socios. Por conta desses lucros poderá cada um dos socios retirar para suas despesas particulares até a quantia de Rs. 600$000.

O socio Julio Böhm terá mensalmente por conta da sociedade e pro-labore a quantia de Rs, 300$000.

O saldo de lucros verificados annualmente ficará em conta de cada um dos socios até a terminação do anno seguinte depois do qual poderá ser retirado em parcellas de 50% em cada anno succes-

CONTRATO PHOENIX

Mais tarde, os discos Phoenix passariam a ser feitos na Alemanha, como de fato foram. A fábrica de Leonetti, como já foi dito, não tinha estrutura para produção em escala industrial, nem qualidade técnica de fabricação para concorrer com a fábrica Odeon do Rio de Janeiro.

Há uma série da Phoenix, de numeração 70.000, toda fabricada na Alemanha, contendo a melhor parte do Choro Carioca e, também, interpretações significativas do rancho Flor do Abacate, gravadas no Rio de Janeiro. Algumas gravações dessa série 70.000 foram feitas em São Paulo. Em Porto Alegre, com certeza não. Nada existe como documentação conseqüente. Os catálogos da Casa Edison não fazem referência ao resultado dessa produção e nenhuma indicação encontrou-se na documentação dos seus

arquivos. Não há notícia de até quando foram produzidos. As últimas referências, sem confirmação, indicam duas gravações de Mário Pinheiro em 1922.

Apenas suposições são o que se tem hoje, além dos poucos discos que restaram. De verdade, há somente a constatação da boa qualidade da massa dos seus discos prensados na Alemanha, embora, como já foi assinalado, as gravações deixem muito a desejar.

A grande importância dessa gravadora é que, em alguns de seus discos, está clara a fase inicial da mudança que iria ocorrer no modo repetitivo e sem nenhuma criatividade com que eram executados os choros gravados até então. As primeiras demonstrações de improviso criativo estão registradas nas interpretações do Choro Carioca que reuniu o que de melhor existia em termos de executantes e foi nele que surgiu Pixinguinha, o maior músico brasileiro de todos os tempos.

A flauta criativa de Pixinguinha, num total de 13 discos, está presente tanto nos discos da Phoenix como nos da Casa Faulhaber, em todas as gravações do Choro Carioca:

**Phoenix**

*70.647 - Chalréo - cantado por Octávio Vianna*

*70.648 - Matuto no Cinema - cançoneta cantada por Aristarcho Dias Brandão acompanhado de piano*

*70.650 - Carne Assada - polca de Alfredo da Rocha Vianna (pai) com flauta, flautim, pistão, cavaquinhos e violões*

*70.652 - Não Tem Nome - polca de Alfredo da Rocha Vianna (pai) com flauta, flautim, pistão, cavaquinhos e violões*

*70.653 - Guará - polca de Bonfiglio de Oliveira, solo de piston por Bonfiglio de Oliveira acompanhado de flauta, flautim, cavaquinhos e violões*

**CD 2** fx 14

*70.654 - Rosecler - polca de Bonfiglio de Oliveira, solo de pistão por Bonfiglio de Oliveira acompanhado e flauta, flautim, cavaquinhos e violões*

*70.655 - Petronilia – mazurca de Alfredo da Rocha Vianna (pai)*

**Faulhaber**

*1-450004 - Nininha - polca de Irineu Gomes de Almeida*

*1-450005 - Dainéia – polca de Irineu Gomes de Almeida*

*1-450006 - São João Debaixo d'Água – tango de Irineu Gomes de Almeida*

*1-450011 - Salve – Chótis de Irineu Gomes de Almeida*

*1-450030 - Albertina – polca de Irineu Gomes de Almeida*

*11.125-0 - O Morcego – tango de Irineu Gomes de Almeida*

**82.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **83.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946

# A FABRICA ODEON

## DUAS PALAVRAS

A installação da **Fabrica Odeon** no Rio Janeiro, representa um **tour de force,** porquan em se tratando de uma manufactura inteirame nova em nosso paiz, demandava emprego de capita avultados e pessoal technico habilitado não mu facil em deslocar-se dos grandes centros industria

Ao proprietario da **Casa Edison** estava turalmente indicada a realisação dessa grandi tarefa, como primeiro introductor que foi, e c successo, dos artigos phonographicos e seus deri dos. Espirito ousado de moderno commercian elle para logo comprehendeu, numa synthese adm ravel, as vantagens que para o consumidor adviria da manufactura nacional, e sem medir sacrifi corporificou o seu emprehendimento.

E assim foi que real sou a montagem por s iniciativa, no Rio de Janeiro, da **Fabrica Odeo** estabelecimento fabril que vem funccionando reg larmente ha mais de cinco annos, e que honra sobrem neira o nosso paiz, já pelo valor da sua installaçã já pela perfeição dos seus processos, rivalisando disco **Odeon Nacional** com os seus melhores sim lares extrangeiros.

Deste asserto é prova a grande acceitaç que progressivamente tem tido em todo o Brazil **Disco Odeon**, cuja durabilidade e nitidez não t rival noutras marcas.

Para dar ao leitor uma idéa ainda que pal da, da **Fabrica Odeon**, situada no bello arrabal da Tijuca, despresando detalhes que, por precios como subsidiarios seriam monotonos e descabid neste rapido escorço, basta dizer que o edificio pr priamente dito occupa uma area de 1000 metr quadrados, subdividindo-se em secções adaptad aos complexos processos da fabricação de um dis

De passagem, como mais dignos de reparo leitor, citaremos.

**1.** — A sala das prensas com 30 ditas de precisã manejadas por um mechanismo engenhosissimo complicado.

**2.** — A repartição de tornos por meio dos qua se aperfeiçôa o producto.

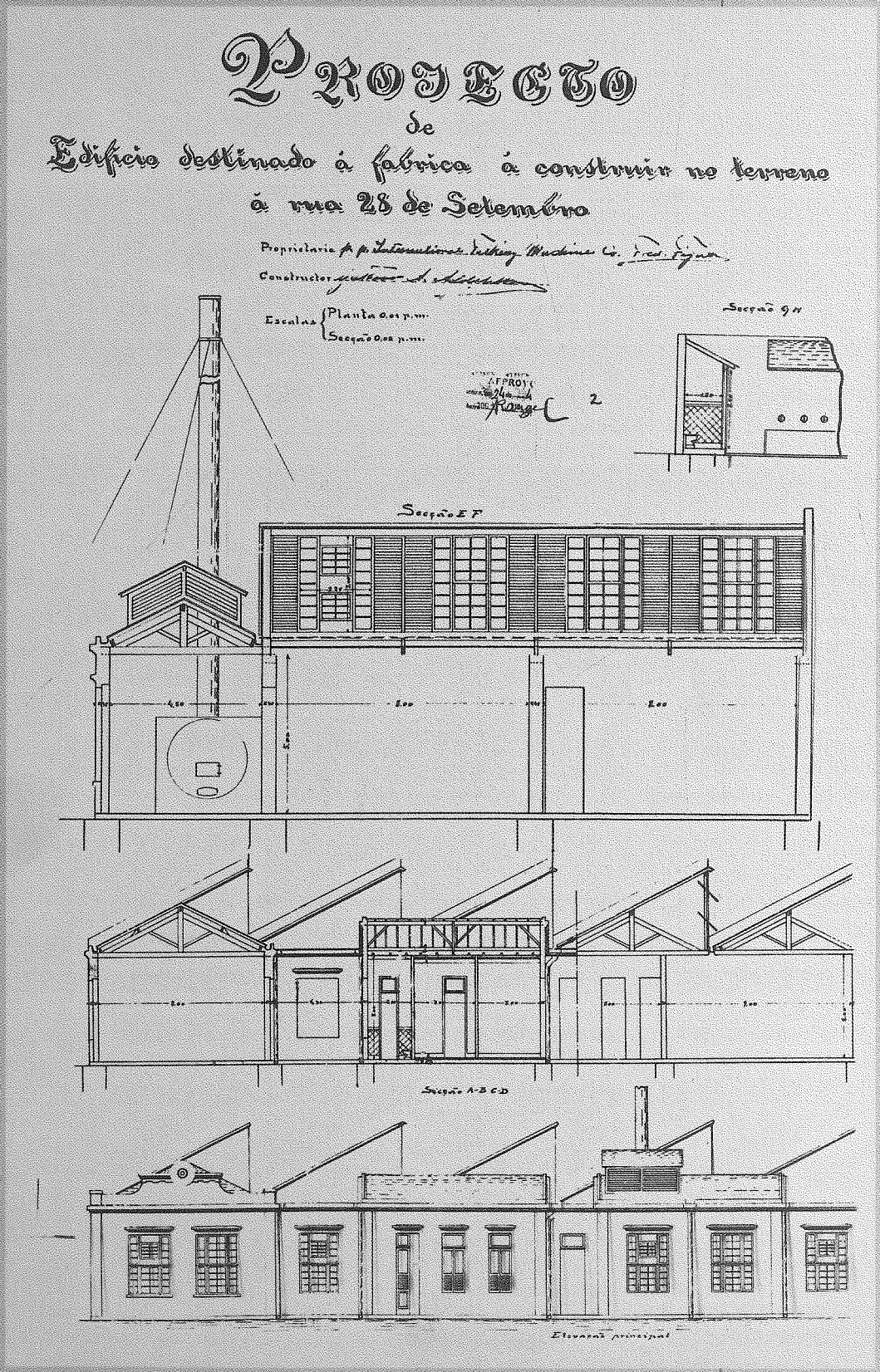
**3.** — A secçao de caixas, na qual se manipula as caixas de acondiccionamento, com rapidez adm ravel, para todos os tamanhos.

**4.** — A secção mechanica de reparação, compl tamente montada para attender a qualquer concer do machinismo em geral, mechanico, electric hydraulico.

**5.** — Casa dos motores, dynamos transformad

CAPÍTULO 18

# FÁBRICA ODEON



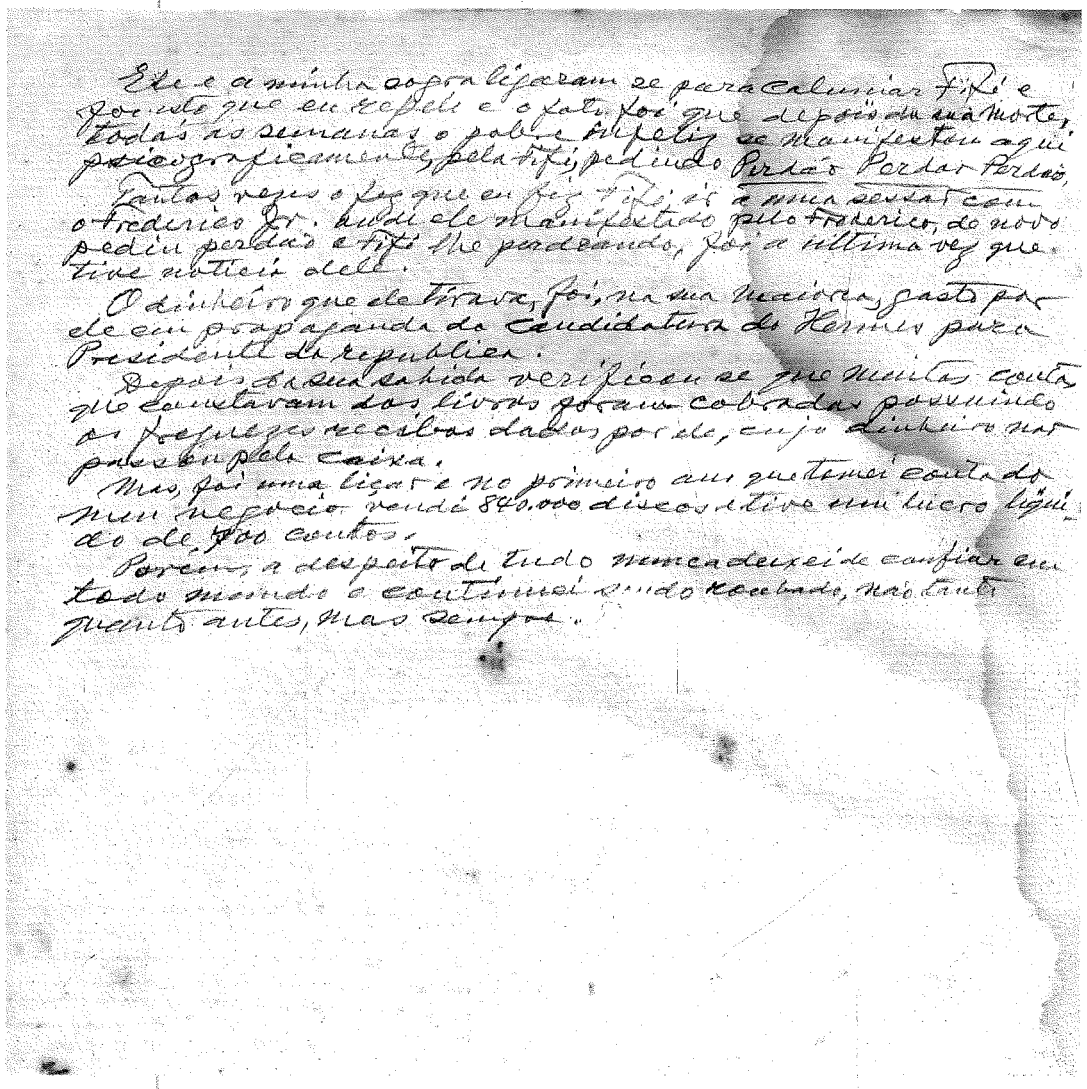

PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA FÁBRICA ODEON

Os catálogos internacionais, tanto os de cilindro como os da primeira fase do disco, ignoraram inteiramente a produção brasileira. Gravaram-se, no Rio de Janeiro, mais de duas centenas de cilindros nos últimos dois anos do século XIX. Em janeiro de 1902, como já foi dito, numa primeira série, mais de 200 ceras foram processadas por Hagen, técnico gravador da Zonophone; e, numa segunda, em abril/maio, pouco mais de 500 por Pancoast, outro técnico de gravação, também da Zonophone, que se constituiu na primeira remessa mandada por Figner para fabricação de discos na Alemanha. Nesse primeiro semestre de 1902, foram mais de 700 gravações.

Para um mercado nascente era promessa tentadora. No final de 1911, a produção crescera a ponto de se poder avaliar um acervo de aproximadamente 3.000 gravações e uma tiragem em torno de 750.000 discos, considerando-se apenas as tiragens iniciais de 250 cópias de cada matriz. As gravações internacionais, especialmente as de ópera e as de banda militar, também faziam grande sucesso.

O depoimento do próprio Frederico Figner ao chegar, em 1911, depois de quase dois anos na Europa, supera qualquer avaliação: "No primeiro ano que tomei conta de meu negócio vendi 840 mil discos e tive um lucro líquido de 700 contos." [84] Esse primeiro ano a que ele se refere é o período entre 1911 e 1912.

Anos mais tarde, a já mencionada marcha "A Baratinha" vendeu 280 mil discos, fato, mesmo hoje, difícil de ser conseguido por um disco com apenas duas músicas. Portanto, não é de espantar que Emil Rink, diretor da International Talking Machine-Odeon, tenha vindo ao Brasil logo ao saber que Prescott se oferecera para montar fábrica com Figner. Sua vinda não parece ter sido apenas por causa de Prescott que, por essa época, não tinha mais atuação efetiva no panorama discográfico europeu; mas já indicava a intenção de retirar da Alemanha o centro industrial da produção fonográfica do mundo, com a possível montagem de fábricas fora da Europa. O que veio a acontecer a partir de 1912.



MANUSCRITO AUTOBIOGRÁFICO DE FREDERICO FIGNER, EM QUE AFIRMA TER VENDIDO 840.000 DISCOS

O mercado brasileiro continuou a crescer sem interrupção. Provavelmente este fato justificou ao grupo Lindstron a montagem da fábrica no Rio de Janeiro que se chamaria Odeon. Os discos produzidos por ela, hoje conhecidos como da Casa Edison, seriam, também, Odeon.

No cabeçalho do papel de carta da Carl Lindstron consta a relação dos locais onde mantinha fábrica: Weissensee, Berlim, Rixdorf, Spremberg e Hanover na Alemanha; Saint Croix, na Suíça; Hartford, na Inglaterra; Clichy, na França; Varsóvia, na Rússia (hoje Polônia); Viena, na Áustria; Barcelona, na Espanha; e Rio de Janeiro, no Brasil. Nessa relação, constata-se que a fábrica brasileira era a única do grupo Lindstron que, fora da Europa, durante todo o período da guerra produziu para o mercado. Existe numerosa correspondência sobre remessa, pela fábrica do Rio de Janeiro, de cera virgem para ser gravada na

Argentina e no Uruguai e processada industrialmente na rua 28 de Setembro. Daí a existência discos de Carlos Gardel e Francisco Canaro dentre os Odeon, da Casa Edison.

Com a paralisação parcial das fábricas alemãs, pouco antes e durante a Primeira Grande Guerra, instalou-se enorme crise em toda a indústria mundial do disco. Não pela destruição das fábricas, que não houve, mas por outros interesses econômicos. Os primeiros sinais de recuperação se fizeram sentir nos países neutros onde alguns ramos da Carl Lindstron conseguiram se estabelecer como firmas nacionais. Todas no continente americano. Os países das Américas, a partir de 1913, forneceram as bases de sustentação para a lenta superação da crise, desde os avanços tecnológicos até a criação de modismos musicais tão necessários no pós-guerra.

O Brasil, cujo processo cultural da elite, notadamente o musical, era mantido fortemente influenciado pela cultura européia, especialmente a francesa e a italiana, encontrava-se, nas duas primeiras décadas do século XX, ainda intimamente distrital no campo da cultura popular. Não se pode falar dele nem como processo nacional, já que não existia intimidade de costumes na ligação entre o Norte, o Nordeste e o Sul. Só bem mais tarde, com a chegada do rádio, é que se estabeleceu relação mais estreita. Com o desenvolvimento do complexo radiofônico nos anos 30, 40 e 50, atingindo todo o território nacional, com grande quantidade de músicas estrangeiras, operou-se o inverso; desestabilizaram-se os núcleos regionais, de expressão muito forte mas muito concentrada, que não tiveram meios de defesa para enfrentar a novidade que os invadia e os arrasava, nas casas e nas praças, de forma irreversível.

Dentre todos os malefícios causados à nossa música, o maior, e irreparável, foi a substituição, ou melhor, a troca deliberada dos instrumentos de percussão por metais, feita com todo o poder da Rádio Nacional durante o final da década de 30 e por todos os anos 40 e 50. Aparentemente com pretensões sinfônicas, na realidade, implantava o modelo das orquestras melódicas norte-americanas e quebrava o cerne de nossa música, que era o ritmo, notadamente a percussão. A estrutura de composição física das orquestras para execução de música popular vinha pronta dos Estados Unidos. Tinha que ter tantos saxofones, tantos clarinetes, tantos trombones, assim como todos os outros instrumentos em quantidades predeterminadas. Esse conceito de troca tornou-se padrão cultural para todo o planeta. Iniciado como política de boa vizinhança durante a Segunda Grande Guerra, tornou-se, no pós-guerra, domínio cultural arrasador até o que se constata hoje. E nenhum país escapou. Aos poucos, as melodias e os ritmos próprios de cada país praticamente deixaram de existir; apenas pequenos refrões, repetidos à exaustão, fazem, atualmente, a base do mundo musical dos países subdesenvolvidos, como o nosso, que possuía riqueza musical de criatividade incomparável.

Como exemplo cotidiano desse conceito, existem os comerciais de televisão, sem nenhuma exceção, com trilhas musicais norte-americanas e cantados em inglês. Palavras em português, só as essenciais para entendimento, pois até a maioria dos títulos dos produtos é também em inglês. Uma festa de aculturação.

Após a constatação desse fenômeno desalentador, voltemos à instalação da fábrica Odeon em 1913, que tornou possível estabelecer-se um elo de ligação, fisicamente determinado, entre as várias regiões do país sem que se perdesse o domicílio de cada uma. Era importante manter as fontes de origem e o mercado diversificado.

A instalação da fábrica constituiu um marco sob vários aspectos. Partindo-se do ponto de vista industrial, foi a primeira fábrica com tecnologia específica e nova para a época. O aspecto mais importante, no entanto, foi estabelecer bases de controle no processo de cultura popular através da música - o grande elemento de força no subconsciente coletivo - e que cresceu, com métodos requintados, até chegar aos níveis devastadores que hoje conhecemos. Um pequeno grupo determina e conduz o comportamento sociocultural de toda uma juventude que irá comandar, se assim pudermos denominar, os destinos do nosso e de outros países, no amanhã que se avizinha mais próximo do que a maioria das pessoas imagina.

Enfocando-se sob ponto de vista do desenvolvimento industrial, a implantação dessa fábrica não foi um investimento qualquer. Exigiu planejamento, em várias etapas, por período relativamente longo. Executado por Frederico Figner com projeto de instalação vindo da Alemanha, era uma realidade inédita. A fábrica, prevista para produção de 1.500.000 discos por ano, podia ser considerada de grande porte para a época. Envolvia tecnologia toda nova. Abrangia desde o primeiro tratamento da cera gravada pela aplicação protetora da camada de grafite, até a produção dos chamados "biscuits", que eram os discos antes de serem prensados.

Além da linha de produção industrial, incluía todo o processo de controle de qualidade e percepção de mercado, através do lançamento de amostras das novas gravações. Essas amostras, para avaliar a reação do público nas lojas distribuidoras, eram apresentadas com etiquetas manuscritas, à tinta, contendo o título, o intérprete e, às vezes, o número do disco. Faziam-se, também, edições de folhetos e catálogos, além de anúncios em jornais. Estabeleceu-se uma relação comercial, através de processo tão integrado que não se pode definir, hoje, o que era atribuição da fábrica Odeon e o que cabia à Casa Edison. Na documentação consultada, nota-se que muitas despesas, mesmo as de matéria-prima industrial, eram pagas por Figner. Não existem detalhes de como eram compensadas. Conseguiu-se saber de muitas formas de compensação por troca, mas, de resgate de notas, nada foi encontrado.

PROCURAÇÃO BASTANTE

A Sociedade "International Talking Machine Co." de responsabilidade limitada, Odeon-Werke, estabelecida em Weissensee perto de Berlim á rua Lehderstrasse 20 a 25, representada por seus Gerentes substitutos Senhores Carl Max Goldstein e Conrad Max Anton, nomeia e constitue pelo presente instrumento, seu bastante procurador o Sr. Fred Figner, morador no Rio de Janeiro á rua do Ouvidor 135, para que em representação della, perante as competentes Auctoridades superiores do Brazil e outras quaesquer Auctoridades publicas e municipaes pratique todos os actos e apresente todos os requerimentos que forem necessarios para obter auxilio financeiro ou outro qualquer para a construcção da fabrica projectada pela dita sociedade para fazer placas sonoras e machinas de fallar, no Rio de Janeiro. - Especialmente fica o referido Sr. Fred Figner auctorizado a assignar, em nome da dita casa, todos os documentos que se refiram aos actos e requerimentos acima mencionados, fazer declarações e representar a mesma firma em tudo quanto disser respeito ao assumpto de que se trata.

Berlim-Weissensee, 18 de Julho de 1912.

International Talking Machine Co. m. b. H.
Odeon-Werke.

Carl Goldstein pp. C. Anton

Vor---

PROCURAÇÃO PASSADA A FREDERICO FIGNER PARA CONSTRUÇÃO DA FÁBRICA ODEON NO RIO DE JANEIRO

Voltando ao processo de instalação da fábrica, três fatos, no mínimo curiosos, chamam a atenção:

- Um terreno na rua 28 de Setembro, medindo 49,60m de frente por 40m de fundo, pertencente a Avelino Nunes Gregoris e comprado por Frederico Figner em 13 de abril de 1912, ainda sem numeração municipal;

- Dias antes, em 6 de abril, foi celebrado um contrato entre Frederico Figner e a International Talking Machine-Odeon em cujas cláusulas estava estipulada a construção de uma fábrica nesse terreno comprado uma semana depois.

- No pedido de alinhamento e numeração municipal para esse mesmo terreno, solicitado para a construção da fábrica e já contendo a planta de situação localizada, a data de aprovação que consta no processo é 11 de novembro de 1911, seis meses antes da compra do terreno. Sabe-se que o trâmite de qualquer processo, pelas repartições municipais, é demorado. Esse, que deveria ter percorrido caminho mais lento, pois oficialmente ainda nem havia planta de numeração do loteamento, foi surpreendentemente rápido.

Tudo indica ter sido uma operação precipitada, mas nem Figner nem uma grande empresa seria capaz desse tipo de precipitação; o que na realidade está demonstrado é que o projeto já vinha sendo elaborado há tempo e o contrato a ele vinculado exemplifica como o domínio do capital internacional, já naquela época, se processava de maneira sutil mas extremamente enérgica.

Datada de 6 de abril de 1912 existe uma escritura de arrendamento, locação de obras e transação entre Frederico Figner e a International Talking Machine. Esta, representada pelo seu diretor Emil Rink, constituiu Fred Figner como procurador, para praticar e assinar os atos necessários à construção da fábrica. O contrato demonstra, de maneira clara, a forma de agir de uma grande companhia estrangeira num mercado virgem, de tal forma que torna-se imprescindível transcrever as cláusulas que o determinaram:

1ª - O outorgado Frederico Figner é senhor e possuidor de um terreno à rua 28 de Setembro com 49.60 por 40 mts no qual se obriga a edificar um prédio apropriado à fábrica de acordo com as plantas, desenhos e instruções fornecidas pela outorgante The International Talking Machine; fornecer os fundos necessários para a aquisição de maquinismos e pertences da mesma fábrica, despendendo no edifício e maquinismos e pertences a importância de Rs 150:000$000 (cento e cincoenta contos de réis) pouco mais ou menos. [$50.000 dólares]

2ª - O edifício e maquinismos pertencerão desde logo à International Talking Machine, em cujo nome deverão ser tiradas as licenças e pagos os impostos federais e municipais.

3ª - A International Talking Machine pagará de arrendamento do terreno de Fred Figner em que for edificada a fábrica a quantia anual de Rs 2:000$000 (dois contos de

réis), em prestações trimestrais em 31 de março, 30 de junho, 30 de setembro e 31 de dezembro, pelo prazo de cinco anos a contar da data da assinatura desta escritura ou até que o dito terreno seja comprado pela International.

a) este prazo poderá ser prorrogado sem aumento do valor locativo, se assim convier à International e no caso de ser ainda o terreno de Fred Figner.

b) é facultado à International dentro do prazo de arrendamento adquirir o terreno em que for edificada a fábrica e constante da medição de 49.60 por 40 mts pelo preço que fica desde já estipulado de Rs 27:000$000 (vinte e sete contos de réis), obrigando-se Figner a passar escritura quando lhe for exigida pela International Talking Machine.

4ª - A International indenizará a importância que for dispendida na construção do edifício, aquisição de maquinismos, pertences, fretes, direitos, despesas de transporte e mais dispêndios da sua montagem, da maneira seguinte:

a) de toda produção de discos fabricados no Brasil e adquiridos por Fred Figner a International deduzirá nas respectivas faturas 20% para amortização da quantia despendida e acima especificada, até a final liquidação além das vantagens decorrentes do contrato que entrou em vigor em 1º de janeiro deste ano e que é confirmado por todos os efeitos por esta escritura.

b) no caso de a International Talking Machine suspender definitivamente a fabricação de seus produtos no Rio de Janeiro, antes de integralizado o pagamento do preço do edifício, maquinismos etc. Fred Figner será considerado credor pela restante importância que lhe for devida, com direito de preferência sobre os edifícios, maquinismos e produtos existentes no Brasil, obrigando-se a International Talking Machine a pagar a Fred Figner o crédito que se verificar a seu favor dentro do prazo de seis meses, contados da data em que a International suspender definitivamente a fabricação de seus produtos nesta cidade.

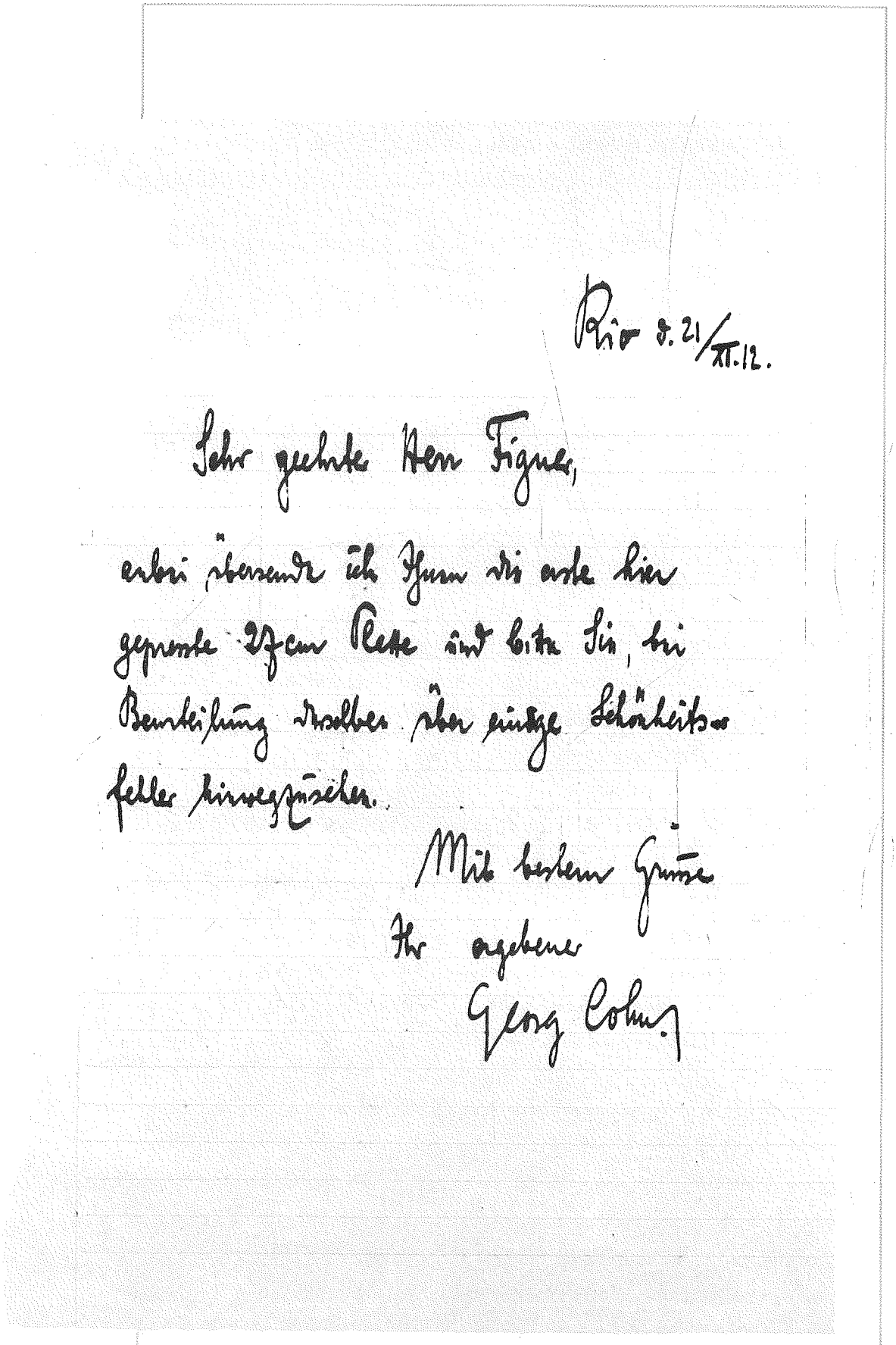
E complementando consta:

Presente a este ato D. Ester Figner, casada com o outorgante Fred Figner, disse que concorda com a obrigação que seu marido assina de vender à International o terreno nos termos da letra b da cláusula terceira.

O contrato de 1º de janeiro de 1912 (ou 1º de maio), que não foi localizado, provavelmente estabelecido em bases definitivas muito tempo antes, é que certamente poderia explicar o tipo de obrigações e deveres de cada parte.

No entanto, datado de 5 de maio de 1913, há um suplemento a esse contrato que antecipa, para Figner, aumento de custos nos discos a serem fabricados no Rio de Janeiro. Apresenta, também, parágrafos modificando o contrato inicial em benefício da International Talking Machine, especialmente os de nº 2, 3, e 4, com a seguinte redação:

2º - Considerando o fato que a estimativa original para a fábrica e instalação foi consideravelmente ultrapassada em adição à qual impostos sobre a matéria-prima e paga-



Rio d. 21/XI.12.

Sehr geehrter Herr Figner,

anbei übersende ich Ihnen die erste hier gepresste 27cm Platte und bitte Sie, bei Beurteilung derselben über einige Schönheitsfehler hinwegzusehen.

Mit bestem Grüsse
Ihr ergebener
Georg Cohn

CARTA GEORG COHN APRESENTANDO O 1º DISCO INTEIRAMENTE FABRICADO NO BRASIL

mentos por despesas correntes foram adiantadas por Figner, aqui se concorda que o montante em excesso de Mk 200.000 (duzentos mil marcos) assim desembolsados serão reembolsados a Figner pela International em discos, enquanto que após reembolso desse montante em excesso, ainda a ser confirmado, a soma restante será reembolsada pela International de acordo com o parágrafo 6 subcláusula "C" com a alteração que o reembolso será efetuado na proporção de 25% em cada e toda fatura por discos manufaturados na fábrica do Rio.

3º - A amortização da maquinaria e instalações será feita através de um desconto anual de 10% em vez de 20% como inicialmente combinado.

4º - Caso a International deixe durante qualquer ano do contrato de entregar a Figner 650.000 discos por qualquer motivo que seja, exceto no caso de Figner não fornecer à fábrica encomendas suficientes, a garantia mínima a que Figner tem direito conforme o parágrafo 7 do contrato original será reduzida proporcionalmente à quantidade de discos em atraso devida à International, nesse caso o direito da International de cancelar o contrato ou de fabricar para terceiros será exercido.

## Primeiro disco fabricado no Brasil

Frederico Figner, imediatamente após ser nomeado procurador, assumiu, em ritmo acelerado, a construção e a montagem da fábrica. Finalmente, em 21 de dezembro de 1912, recebeu a prova do primeiro disco inteiramente feito no Brasil. Esse disco, cujos títulos das músicas infelizmente não se conhece, veio acompanhado de uma carta do diretor técnico, o engenheiro alemão Georg Cohn, com os seguintes dizeres:

*"Muito respeitado senhor Figner:*

*Envio-lhe anexo o primeiro disco de 27cm aqui prensado e peço-lhe examiná-lo para identificação de qualquer imperfeição.*

*Com os melhores cumprimentos*

*Georg Cohn"*[85]

A Fábrica Odeon era composta por onze departamentos e tinha auto-suficiência industrial. Com uma equipe de 150 operários, operava com trinta prensas manuais de precisão capazes de produzir 125.000 discos por mês. Para um dia de trabalho, previam-se serem feitos, em média, 4.166 discos, o que daria 13 discos por hora de prensa, numa jornada de 12 horas, com um disco a cada quatro minutos.

SELO IMPRESSO COM A BANDEIRA BRASILEIRA COMEMORATIVO DA INAUGURAÇÃO DA FABRICA ODEON, TIJUCA, RIO DE JANEIRO

## BANDEIRA BRASILEIRA

**CD 1** fx 8

Alguns discos das séries 10.000, 40.000 e 108.000 foram impressos com fundo azul claro, trazendo a bandeira brasileira estampada na parte superior e letras pretas na inferior, em vez de fundo amarelo com letras prateadas, padrão original da Odeon. São reprensagens comemorativas da inauguração da fábrica Odeon do Rio de Janeiro.

Somente gravações anteriores a 1912, processadas originalmente pela Fonotipia Company de Londres e identificadas pela numeração da cera, foram reprensadas e receberam etiqueta especial - a da bandeira brasileira - num curto período de 1913. Não houve critério de seleção premiada. É possível até que tenha sido usada dentro da solicitação normal de pedidos, na rotina de fabricação para reprensagem. A especulação decorre de não haver, com essa etiqueta, nenhuma música que desperte atenção.

É oportuno lembrar que, no mesmo ano de 1913, foram reprensadas, em selo preto, as interpretações de Patápio Silva; não há nenhuma delas com a bandeira brasileira. O selo preto deu início ao critério adotado para as reprensagens. Estas passaram a ter a cor da série do ano, ou seja, um ano era preto, no seguinte azul, no outro vermelho, no outro grená, no outro marrom e assim por diante.

As madres das gravações brasileiras, processadas na Alemanha, estavam depositadas na fábrica do Rio de Janeiro. Georg Cohn, diretor técnico da Odeon, informou a Fred Figner que as matrizes defeituosas ou mesmo inutilizadas poderiam ser refeitas.

## Gravação

O ponto fraco do processo industrial estava na gravação. Apenas uma faixa de freqüência muito limitada era registrada. Nessa primeira fase, os níveis captados não podem ser comparados com os da posterior fase elétrica e, muito menos, com os da percepção auditiva humana:

*Gravação mecânica: de 168 a 2.000 ciclos*

*Gravação elétrica 1927/1932: de 120 a 5.000 ciclos*

*Percepção humana: de 20 a 20.000 ciclos*

As gravações realizadas no Rio de Janeiro nos primeiros dias de 1902 foram parte importante da etapa inicial do processo de registro sonoro e contribuíram muito para a fixação dessa nova tecnologia. Havia dúvida entre os técnicos europeus quanto ao resultado de gravação feita em clima tropical e, prevenindo-se, alegaram: "Talvez pela distância da Europa, pelas condições diferentes e pelo clima" [86] possivelmente não seriam tão bons quanto os gravados na Europa. No entanto, o resultado surpreendeu a todos: "Os discos que nós aceitamos são muito bons, muito melhores do que qualquer coisa que jamais fizemos na Zonophone". [87]

Dentre as recomendações da Zonophone para as primeiras gravações, há uma especialmente importante para compreensão de como foram processadas: a solicitação que Figner providenciasse uma bateria elétrica para controle da rotação da cera durante a gravação. Nesse pedido está contido um segredo até agora mal explicado: a má impressão que a reprodução dos discos dessa época trazem quando os ouvimos atualmente. Não é que fossem mal gravados, apenas sofriam as variações de tensão que as baterias elétricas apresentavam ao cabo das muitas gravações processadas num mesmo dia. O próprio Figner comentou: "Tinha-se que carregar os acumuladores e, não existindo eletricidade, isso só podia ser feito na única loja da cidade, na rua Santa Luzia."

Não havia tecnologia firmada, nem de acústica nem de engenharia de gravação, tudo

estava sendo descoberto. O padrão estabelecido foi de 76.59 voltas por minuto. Nem todas as gravações mantiveram esse padrão. O desgaste das baterias, depois de certo tempo de uso, fazia com que os aparelhos variassem de pouco menos de 70 até mais de 80 rotações por minuto quando a bateria estava plenamente carregada, o que em termos de reprodução a 78 rpm apresenta enorme diferença em relação ao que foi gravado. Não há possibilidade de se saber, se não forem ouvidas com atenção, quais foram gravadas nas 76.59 rpm convencionais e quais apresentam variações. As rotações estáveis dos equipamentos atualmente em uso não permitem as variações exigidas para uma audição correta dessas gravações.

Não foi apenas a variação de tensão a causadora desses males constatados hoje. A densidade da cera, de importância fundamental na qualidade da reprodução, também necessitava de consistência estável. Pouco tempo depois das primeiras gravações, descobriu-se

PROCESSO DE GRAVAÇÃO MECÂNICA FUNDAMENTADO NA ORQUESTRAÇÃO

que as ceras aceitavam melhor o sulco criado pela agulha gravadora se estivessem a uma temperatura mais aquecida que o ambiente e, também, se essa temperatura se mantivesse estável por todo o tempo da gravação. Isso nem sempre foi possível. O processo de temperatura constante foi obtido, mais tarde, por aquecimento permanente da sala de gravação e do ambiente dos armários onde as ceras virgens estavam contidas. É preciso constatar, ainda, que as misturas de ceras que constituíam a cera final sofreram alterações nos primeiros tempos, resultando níveis de gravação bastante variados.

Os fatores assinalados são complicadores do processo de restauração que se faz atualmente; mas existe um, talvez o mais importante, que, de certa forma, colide com o requinte tecnológico dos processos de restauração digital: a importância dessas primeiras gravações como documento. É de se cogitar que, em favor desse propósito, mesmo com algum risco, o documento tenha prioridade. Devem ser eliminados os agregados espúrios que o tempo e o uso produziram; mas é preciso ser mantido o elemento básico, ou seja, o ambiente de sala que essas gravações nos oferecem e, também, as falhas e diferenças tecnológicas de cada período. Elas nos dão a dimensão histórica da magia do desenvolvimento desse processo que, em cem anos, mudou o conceito e o modo de ser de toda a humanidade.

A etapa de gravação era cumprida em duas sessões, ambas feitas num mesmo dia: uma de ensaio e outra de gravação propriamente dita, programada para lançamento quase imediato. Os fabricantes consideravam o disco popular como de sucesso efêmero. Mais tarde, com base nessa justificativa, derreteram-se as ceras. Inicialmente, gravava-se com cera vinda da Alemanha. Por dificuldade de importação ou por medida de economia, passou a ser derretida e reaproveitada para novo uso. Quando derretida, transformava-se numa massa muito semelhante a sabão. Constituía-se, então, na matéria-prima usada nas novas fôrmas. A partir dos anos 20, a cera não foi mais derretida. A camada afetada pela agulha gravadora era pequena em relação à espessura da cera na fôrma. Optou-se, então, por raspar a camada afetada e, em seguida, polir a cera para nova gravação.

A gravação dos discos Zonophone, feita no Rio de Janeiro, começava pela apresentação do título da música e do intérprete, complementada com: "Gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro, rua do Ouvidor 105". Ainda em 1902, nas 500 ceras mandadas por Figner para a Alemanha, o jargão era o mesmo, apenas trocado o número da rua do Ouvidor de 105 para 107. A partir de 1904, nos discos Odeon, manteve-se a apresentação, substituindo-se o jargão de complemento para: "Gravado para a Casa Edison - Rio de Janeiro". Essa forma de apresentação estendeu-se de 1904 até 1912. Nas gravações cantadas, o cantor anunciava o título da música e seu próprio nome, complementado com o mesmo jargão. Nos discos instrumentais, o anúncio era geralmente feito ou por João Baptista Gonzaga, o de sotaque português, ou por Manuel Pedro dos Santos - o cantor Baiano, o de sotaque

aberto de nortista. Ambos eram funcionários de Fred Figner, formando com o cantor Eduardo das Neves, também funcionário, a seção de gravação da Casa Edison. Em 1913, após a inauguração da fábrica Odeon, as gravações passaram a ser anunciadas apenas como: "Disco da Casa Edison". Nos anos 20, eliminaram-se as apresentações.

Em 1902, as primeiras gravações, como já vimos, foram feitas em um puxado nos fundos da loja da rua do Ouvidor 105, medindo 5.50m por aproximadamente 8.50m, transformado em sala de gravação. As gravações feitas nessa sala mostram a intuição do maestro Anacleto de Medeiros. Sem o menor conhecimento da tecnologia de acústica, dispondo apenas de poucos instrumentos distribuídos pelo pequeno espaço que a sala permitia, conseguiu resultados como se fosse a banda completa.

Alguns anos mais tarde, por volta de 1916, as gravações passaram a ser feitas no sobrado do número 33 da rua do Espírito Santo, atual rua Pedro I. Esse estúdio, na opinião de Rudolph Strauss, diretor técnico da fábrica Odeon, não era bom. Em 1926, pouco antes de surgir o processo de gravação elétrica, Figner instalou seu novo estúdio na antiga sala de música do Teatro Phoenix, localizada na cúpula do prédio da então rua Barão de São Gonçalo, hoje Almirante Barroso. Lá permaneceu até o final de 1932, quando foi obrigado a entregar todo o processo à Transoceanic-Odeon.

Sobre a tecnologia das gravações no processo mecânico não foram encontradas descrições documentais, talvez por não haver controvérsias quanto ao resultado. Nas primeiras gravações pelo processo elétrico, foram levantadas questões quanto à possibilidade de serem alterados níveis de execução; suposições geradas pelo desconhecimento do novo processo. No entanto, o clima no estúdio de gravação era o mesmo. A troca do cone metálico das gravações mecânicas pelo microfone foi a única mudança visível. Na maioria das salas de gravação, esse cone, cuja aparência física era a de um balde, estava fixado à parede. Para ele os músicos dirigiam suas interpretações e era ele, também, que conduzia os sons à sala contígua onde o engenheiro os fixava na cera. Não havia somente os fixados à parede; existiam, também, cones metálicos, móveis, montados em tripés sustentados por molas.

As gravações elétricas da Casa Edison, realizadas na cúpula do Teatro Phoenix, como as de todas as outras casas gravadoras, obedeciam a verdadeiro cerimonial. Segundo depoimento descritivo de todo o processo, feito pelo diretor técnico da fábrica Odeon, Rudolf Strauss, a sala do estúdio, revestida por grandes panos que podiam ser controlados, não apresentava nenhum aparelho complicado. Apenas o microfone, montado sobre uma coluna, indicava o novo processo tecnológico. Ao lado dele, uma lâmpada vermelha. No estúdio ficavam apenas os músicos, os intérpretes e o diretor artístico. Uma campainha soava para silêncio absoluto. A lâmpada vermelha acendia para o chefe da orquestra dar início à música e permanecia acesa durante toda a execução. Ao

terminar, na expectativa de a luz se apagar e o silêncio poder ser quebrado, um segundo sinal da campainha aumentava a atenção dos músicos. Era o engenheiro de som, na sala ao lado, transmitindo pelo alto-falante o resultado da gravação para revisão de prova. Aproveitava-se a oportunidade para notar as melhoras desejáveis e retificar algumas passagens. Em seguida, todos guardavam o mais absoluto silêncio, olhando para a lâmpada apagada que, ao acender, daria o sinal para a gravação definitiva.

O aspecto da sala do engenheiro de som era de uma estufa. Armários com portas de vidro revestiam todas as paredes. No interior deles, lâmpadas incandescentes produziam aquecimento necessário à manutenção da consistência da cera virgem contida em discos metálicos enfileirados nas paredes desses armários, prontos para uso. O engenheiro escolhia um desses discos e o colocava sobre um prato que girava silenciosamente. O cerimonial era idêntico ao que se realizava no estúdio. Ao se acender a lâmpada vermelha, imediatamente a agulha de gravação descia sobre a cera aquecida registrando o que os músicos executavam na sala ao lado. Ao final, na cor âmbar claro da cera fria, podia-se perceber os sulcos deixados pelo registro dos sons.

Após tomar posse da cúpula do Teatro Phoenix, em janeiro de 1933, a Transoceanic-Odeon reformou as áreas de utilização e montou estúdios com equipamento da Carl Lindstron, para a qual a Transoceanic-Odeon pagava o royalty de um centavo de dólar por disco prensado. O equipamento Lindstron já era inadequado diante do novo processo da Western, lançado em 1926. Na transposição do processo mecânico para o elétrico, a deficiência aumentou. Segundo testemunho de Rudolph Strauss, as gravações da época Figner eram melhores. A constatação pode ser feita através das séries elétricas 10.000 da Odeon e 12.000 e 13.000 da Parlophon, todas feitas pela Casa Edison nos estúdio de Figner na cúpula do Teatro Phoenix. A Odeon, além de não dispor de técnicos em nível adequado, não tinha microfones de alta qualidade. O sistema técnico de gravação da Odeon só foi remodelado muito depois da era Figner, pelo engenheiro Platche, durante a Segunda Guerra Mundial com a introdução dos microfones Velocity de fabricação RCA.

Não se pode falar de gravação, nesse período, sem estabelecer as bases físicas, tecnológicas e comerciais da transformação do processo mecânico para o elétrico. A RCA Victor mantinha fábrica em São Paulo apenas fazendo matrizes e prensando discos. Os estúdios de gravação, tecnicamente bem instalados, estavam localizados no terceiro andar da rua do Mercado 36, no Rio de Janeiro. Como referência de qualidade, todas as gravações das séries RCA Victor 33.000 e 34.000 foram feitas lá.

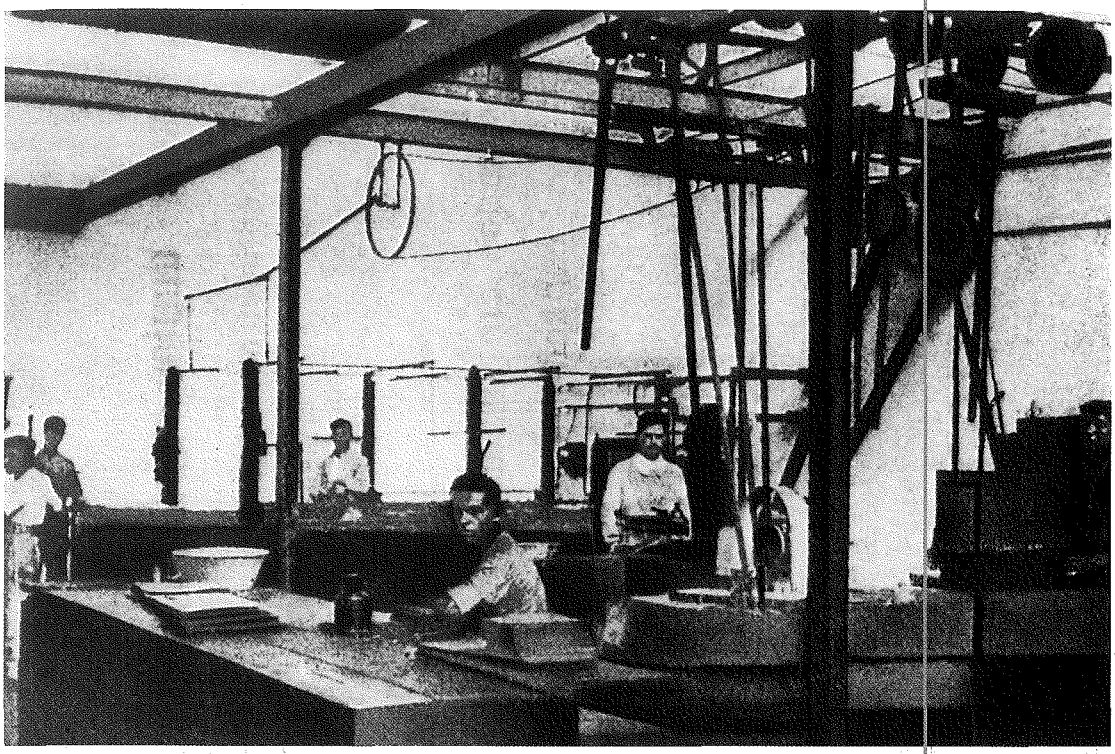
Com as alterações das tarifas de importação, ocorridas no início dos anos 30, tornou-se mais conveniente, para as empresas estrangeiras, unirem-se e chegarem a um entendimento. A importação das matérias-primas para fabricação da massa do disco tornara-se

comercialmente inviável. A Odeon e a RCA Victor estabeleceram acordo pelo qual a RCA Victor fechava a fábrica e entregava a fabricação dos discos à Odeon. A conveniência desse acordo repousava em não haver quase nenhum aumento nas despesas gerais da Odeon, apenas as operacionais de fabricação. Esse acordo durou de 1936 a 1942. A versão de que os discos RCA Victor tinham melhor qualidade que os da Odeon tem fundamento. Não pelo processo de prensagem que, na época, era o mesmo para ambas, mas pela tecnologia de gravação da RCA Victor feita por processo mais moderno e de alta qualidade.

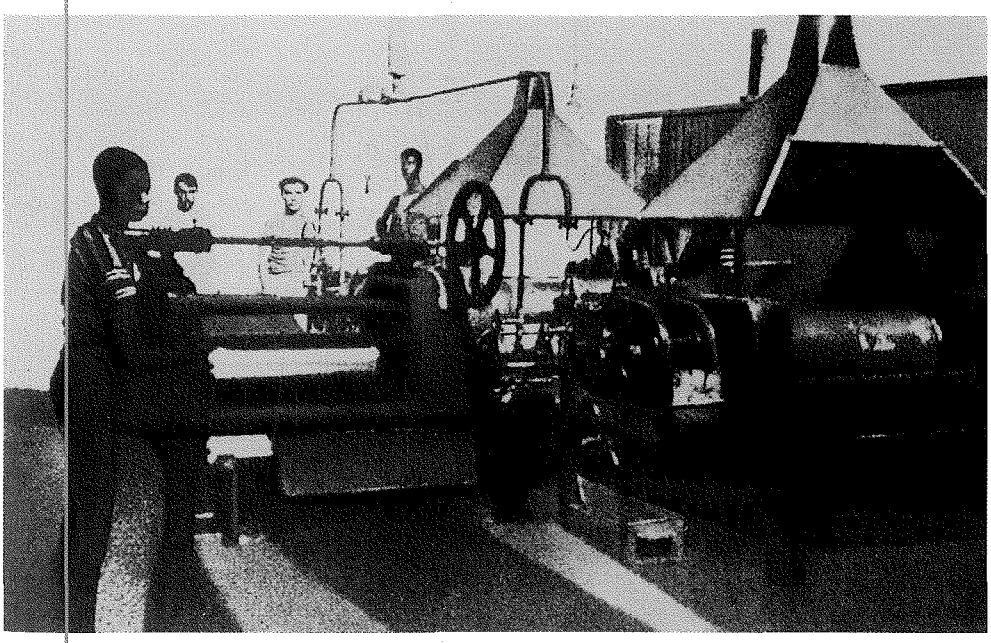
## Prensagem

Logo após ser gravada, a cera recebia cobertura de grafite. No início da era das gravações, o grafite atendia a duas necessidades: uma, para aumentar a resistência dos sulcos da gravação durante o transporte marítimo até a Alemanha; outra, para tornar a cera gravada boa condutora de eletricidade, necessária ao processo de galvanoplastia, pois sabe-se que a cera, em si, é neutra. Ao chegar à fabrica, a cera ainda dentro da forma metálica e revestida de grafite era ligada, por uma correia, a uma roda e mergulhada num líquido negro aquecido a uma determinada temperatura. Nele, girava verticalmente por aproximadamente 24 horas. Era o banho eletrolítico do processo de galvanopastia, do qual resultava o master (negativo) em cobre, depois revestido com fina camada de prata. Dele, então, e pelo mesmo processo, obtinha-se a madre (positiva), igualmente em cobre, e prateada por cromagem. A fase final do processo industrial começava com a feitura da matriz (negativa), em metal muito fino e flexível, para que se adaptasse à prensa. A adaptação dessa matriz era obtida por soldagem, em placa de cobre lisa e rigorosamente nivelada para garantir a qualidade da reprodução sonora. Essa operação de montagem só deveria ser feita pelo próprio oficial da prensa. A matriz cromada resistia a pouco mais de 500 batidas. A niquelada, com duração menor, em torno de 300. O cuidado maior, durante o trabalho, era com algum dano que pudesse ocorrer, mesmo parcialmente, no revestimento cromado, pois determinaria a perda total da matriz. A prensagem dos discos, na fábrica da rua João Alfredo, antiga rua 28 de Setembro, foi feita, inicialmente, com trinta prensas manuais. Mais tarde, por processo semi-automático.

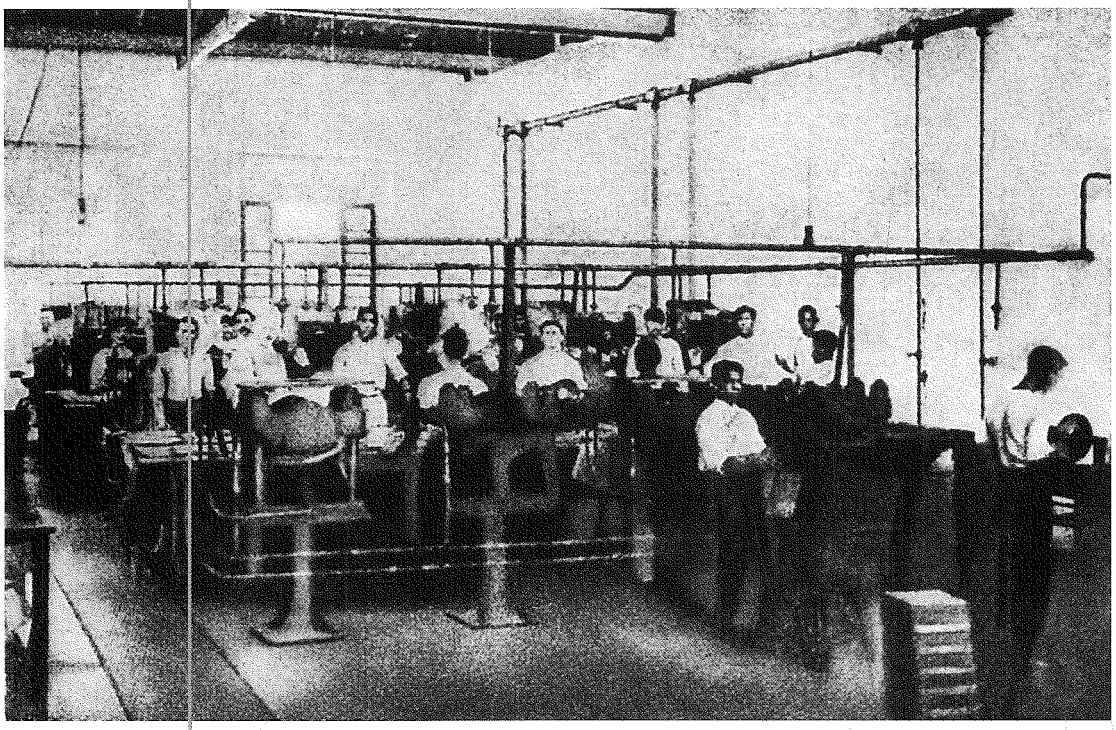
A operação mais importante da fábrica era a preparação da massa. Apesar de não ter sofrido grandes alterações desde sua invenção, dependia da qualidade da massa o bom ou mau resultado do processo industrial. Dela resultava o "biscuit", placa plana extremamente lisa, suporte final de todas as etapas, que depois de prensada tornava-se o disco de 78 rpm encontrado no comércio. Se esse "biscuit" contivesse algum corpo estranho rígido inutilizava a matriz na primeira batida da prensa.



CONFECÇÃO DE MATRIZES NA FÁBRICA ODEON



ROLOS DE PREPARAÇÃO DA MASSA NA FÁBRICA ODEON



CASA DAS PRENSAS NA FÁBRICA ODEON

Constituída por cinco componentes básicos - a goma laca que retinha o som, o rottenstone (calcário poroso de nome trípole, conhecido como farinha fóssil), o negro de fumo (um derivado de petróleo denominado carbon black), a barita e, para dar consistência, o óleo de jatobá -, a massa passou a ter, na recuperação e aproveitamento da matéria-prima de disco já impresso, outro componente importante.

A partir da instalação da fábrica do Rio de Janeiro, os discos rejeitados por defeito durante a prensagem, incorporados ao encalhe que a fábrica recebia por acordo feito com os revendedores, eram quebrados depois de retiradas as partes centrais onde se encontravam as etiquetas de papel. Em seguida, moídos até se tornarem pó muito fino. Logo após, esse pó passava através de uma série de peneiras de malha também muito estreita, só parando quando obtivesse finura semelhante ao pó-de-arroz. Pois quanto mais fino e mais livre de impurezas fosse o pó, melhor qualidade de som teria o disco. Esse pó resultante era adicionado aos outros componentes em percentagem de até 40%, como base de fabricação da massa, numa mistura aquecida num tambor até virar uma espécie de betume fumegante. A massa resultante passava por um laminador transformando-a numa larga manta preta que se desenrolava automaticamente sobre um banco metálico e, por impressão, tinha sua superfície dividida em retângulos regulares, com uma circunferência impressa no centro. Ao esfriar, os sulcos da impressão

permitiam quebrar as margens do retângulo, transformando-o em circunferência. Antes de ir para a prensa, esse disco passava por novo aquecimento até se tornar, novamente, uma massa maleável. Amassada rapidamente, adquiria o formato de uma bola, e imediatamente comprimida sob a alta pressão e o alto calor da prensa hidráulica, essa massa pastosa aderia até aos sulcos mais imperceptíveis da matriz metálica. Após alguns segundos dessa operação, a água fervendo dentro da prensa era subitamente

POLIMENTO DA CERA PARA GRAVAÇÃO

substituída por uma corrente de água gelada. Num rápido movimento do oficial, a prensa era aberta e o disco, despregando-se da matriz, aparecia pronto, brilhante, seco e frio. O acabamento final era feito em um torno que amaciava suas bordas.

Na correspondência trocada entre Figner e Georg Cohn, engenheiro-chefe da fábrica Odeon, fica claro que, desde o ano de 1914, quase toda a matéria-prima para fabricação do disco nacional provinha da moagem desses discos velhos. Georg Cohn registra, por carta, o que já devia ser um acordo verbal: "A fábrica compra os 60.000 discos do seu stock, postos na fábrica, pelo preço de 600 réis por disco. Para garantir neste ano o fornecimento dos discos à sua Casa, o amigo nos entrega imediatamente 60.000 discos quebrados." [88]

Desde os primeiros meses de 1916, a fábrica Odeon importava, da firma Gavenhorst & Co. de Nova Iorque, a mistura já pronta para a fabricação da massa do disco. Para 100 quilos, eram necessários:

*Goma laca 34,20*
*Columbia black (negro de fumo) 3,70*
*Barita 49,70*
*Rottenstone 12,40*

No começo dos anos 30 ocorreram mudanças na constituição industrial do disco. A Transoceanic, por medida de economia, estabeleceu, em 1927, o uso do chamado "coated paper sheet" da seguinte forma: tal como um sanduíche, fazia-se fina espessura de massa de qualidade inferior com base de ardósia e, nos dois lados, empregava-se o tal papel e, sobre eles, a massa de goma laca. Atualmente, o resultado pode ser verificado por leves alterações, como sinais de rachadura, na superfície de alguns dos primeiros discos elétricos da Odeon e, especialmente nos Parlophon, embora não afetem a qualidade da reprodução. O processo assemelhava-se ao usado pela Columbia desde os anos 10. Não durou muito. Talvez até 1935.

Hoje, dezenas de anos depois, pode-se constatar nessas gravações a importância da qualidade da massa do disco. Os de boa massa, apesar do desgaste por terem sido percorridos inúmeras vezes por agulhas de aço, sob peso de 500 gramas da cabeça de reprodução, mesmo assim, se restaurados de maneira conveniente, oferecem qualidade sonora idêntica à obtida na primeira vez em que o disco foi tocado. Os discos produzidos com massa de menor qualidade estão, em sua maioria, irrecuperáveis.

# COMERCIALIZAÇÃO

Os programas de lançamento determinavam o início da fase comercial. Fazia-se prensagem piloto de 30 a 40 discos que os vendedores levavam, como demonstração, às lojas de maior movimento, para sondagem de aceitação pelo público. Desde 1902 até janeiro de 1913, a tiragem básica de 250 discos significou o custo de produção industrial. Com a montagem da fábrica do Rio de Janeiro, sob alegação de custo maior, o índice básico passou de 250 para 600 discos. Vendida essa tiragem, processavam-se as reprensagens em número reduzido, 20 a 30 de cada vez. Os revendedores faziam pedidos pequenos para venda em prazo curto. A venda inicial de mil discos era o critério para se considerar uma música sucesso efetivo. Se fosse sucesso real, atingiria milhares.

O lançamento, além da amostragem nas lojas, podia ser por outros meios: anúncio nos jornais, edição de catálogos com suplementos trimestrais e cartazes exibidos nas próprias lojas de disco. Na última fase da Casa Edison, no início dos anos 30, o rádio passou a ser o grande consumidor e, ao mesmo tempo, o grande divulgador da música popular gravada.

AMOSTRA PARA SONDAGEM DE ACEITAÇÃO PELO MERCADO ANTES DA PRENSAGEM DEFINITIVA

**84.** Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner – 1946 | **85.** Arquivo Casa Edison | **86.** Carta Prescott – 08/03/904 | **87.** Carta Prescott – 08/03/904 | **88.** Carta Georg Cohn

CAPAS DE CATÁLOGOS DA CASA EDISON

CAPAS DE CATÁLOGOS DA CASA EDISON

Pelo presente documento de

Sr. Fred. Figner a importancia

mil reis por quanto lhe cedi o

para gravação em discos de gr

de minha autoria e propriedade

Batutas. Tango. Os dois que se g

gia ao luar Valsa.

Rs 90$000

Para clareza firmo o p

para um só effeito.

Rio de Janeiro

Alfredo

THESOURO NACIONAL

300 REIS

Direitos Autoraes

CAPÍTULO 19

# DIREITO AUTORAL

SELO INSTITUÍDO PELA CASA EDISON PARA COMPROVAÇÃO DO RECEBIMENTO DE DIREITO AUTORAL DA PRIMEIRA PRENSAGEM. ERA COLADO NA FACE DO DISCO E ASSINADO PELO AUTOR

Durante o período das gravações mecânicas existiam cinco gravadoras no Rio de Janeiro: a Casa Edison, a Casa Faulhaber, a Grand Record Brazil, a Fábrica Popular e a Columbia. A Victor Record, ao que tudo indica, gravou a maior parte do seu repertório brasileiro fora do país.

Durante todo esse período, as músicas eram propriedade das gravadoras, por contrato com os autores. Alegavam ser o meio pelo qual estariam garantidas e as concorrentes não poderiam gravar as mesmas músicas. Os direitos estendiam-se aos fonogramas e, mais tarde, ao rádio e ao filme sonoro. Na verdade, nem sempre foi assim, pois existem as mesmas músicas gravadas em selos diferentes e em datas próximas umas das outras. Os direitos autorais, nessa época, não apresentavam dificuldade. Não possuíam a expressão que têm hoje. Só se gravava música cujo direito havia sido antecipadamente comprado ou doado, o que muitas vezes ocorria.

Desde o início da industrialização do processo sonoro, o pagamento do direito de autor, segundo critério estabelecido, valia $100, $200 ou $300 (trezentos réis) por face do disco. Numa prensagem de 250 discos, resultava um total variável entre Rs 25$000, Rs 50$000 e Rs 75$000 (setenta e cinco mil réis). Esse era o critério médio. Em alguns casos, eram pagos até $500 por face. A partir de 1920, passaram a ser fornecidos blocos contendo selos. O autor os destacava, colava na etiqueta da face do disco onde se encontrava sua composição, e os assinava. A quantidade de selos no bloco correspondia ao número de cópias da primeira prensagem. Valendo-se dessas duas maneiras, os problemas com direitos autorais eram normalmente resolvidos com simplicidade.

Em relação ao direito autoral dessa época, existe uma nota, ao pé da página 56 do livro *Música popular – os sons que vêm das ruas*, de José Ramos Tinhorão, onde o cantor Neco (Manuel Antenor de Souza) afirma que o compositor Casemiro Rocha vendeu a Frederico Figner, por seis mil réis, os direitos sobre sua polca "Rato Rato". No contrato de cessão do referido direito, datado de 25 de abril de 1911, e registrado na Biblioteca Nacional sob o nº 1.097, consta que a polca foi vendida por Rs 100$000 (cem mil réis), e não Rs 6$000 (seis mil réis), representando mais do dobro da média dos preços de venda da época. A letra da mesma polca "Rato Rato", de autoria de Claudino Manoel da Costa, sucesso nacional em 1906, foi vendida a Frederico Figner por Rs 15$000 (quinze

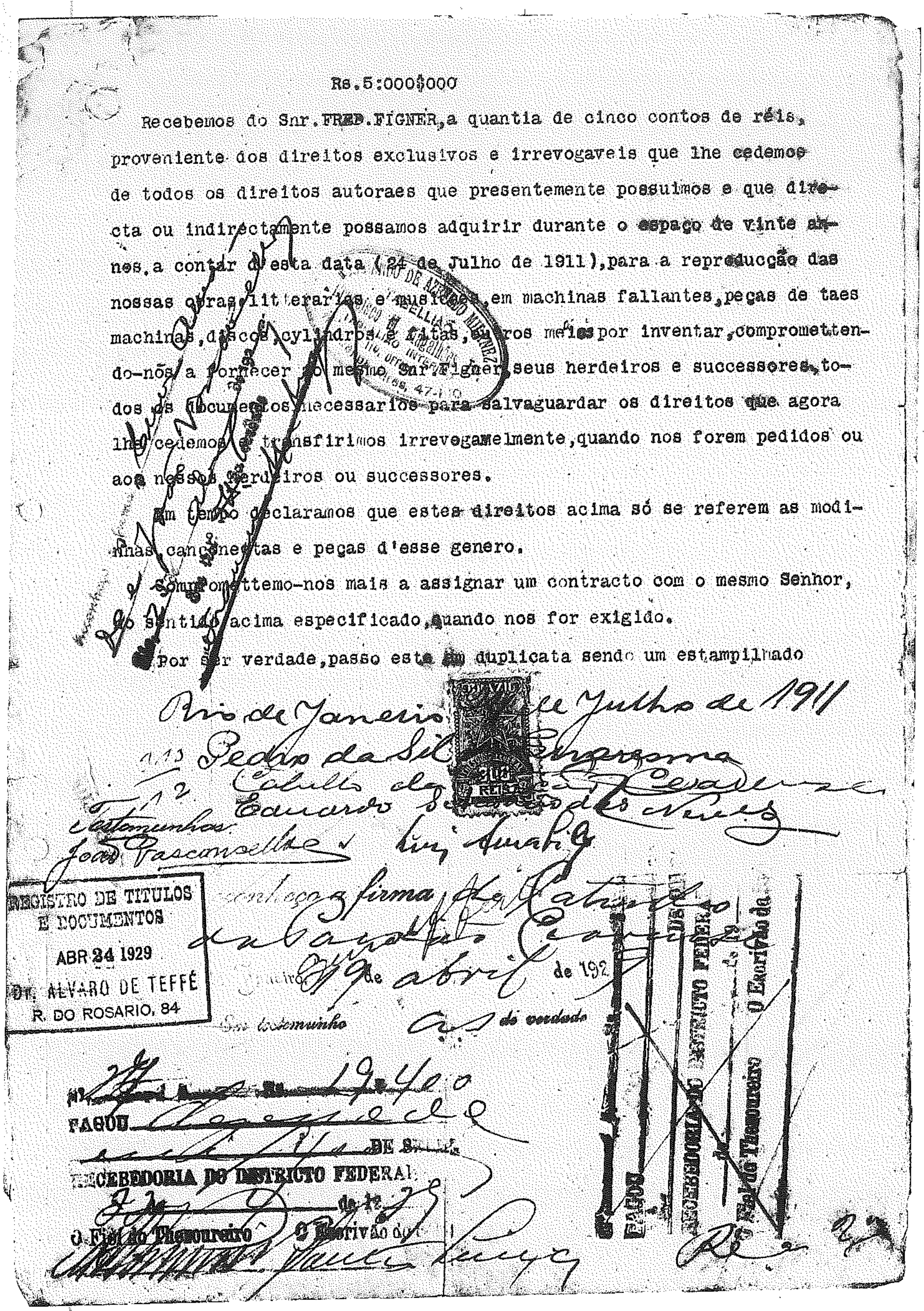
mil réis) como composição literária, segundo contrato de cessão de direito autoral, datado de 25 de agosto de 1911. [89] Além dessa declaração não ser confiável, ainda pode-se lançar dúvida quanto a ser ele, Neco, o anunciador dos discos da Casa Edison. Em alguns, talvez; mas anunciador oficial, de maneira nenhuma.

O direito autoral, através do tempo, não teve sempre a mesma linha. No século XIX, o editor comprava os direitos da composição e a editava em partitura para piano. As casas de música promoviam o sucesso mantendo em suas lojas pianistas que passavam as partituras para conhecimento dos compradores. Eram gêneros musicais estrangeiros trazidos pelas revistas teatrais e pelas companhias de operetas, além dos gêneros fortemente influenciados pela escola italiana que circulavam pelas aulas de piano e canto. O caminho mais seguro para uma composição popular ser editada era o teatro. Raras foram editadas fora dele. A maioria das composições populares que permaneceram até hoje teve sua origem nos palcos dos teatros ou dos cafés-cantantes. Na virada do século XX, com o advento da gravação para gramofone, o sucesso passou a ter outra realidade. Não era apenas o teatro que garantia a divulgação e o modo de interpretar. A dicção na interpretação teatral era toda com forte acento do sotaque de Portugal. O disco contribuiu para a abolição desse hábito, e com ele, a popularização da música teve outra força. Desde 1904, as composições brasileiras das revistas teatrais de maior sucesso de público foram gravadas pela Casa Edison. A partir daí, dividiram-se os direitos. Passou a existir cessão de direito para edição de partitura para piano e, também, o direito de reprodução em chapa mecânica, como então se chamava a gravação em disco. Nesse período, é difícil apontar alguma música de sucesso popular que não tenha sido comprada antes de ser editada. Nada de espantar, era o sistema da época. E todos concordavam. A gravação em disco passou a ser, também, o objetivo final de todo compositor.

Nos arquivos da Casa Edison encontra-se um documento, possivelmente único, englobando a venda coletiva de direitos autorais. Por ser uma declaração conjunta de cessão de direitos de autor, editor literário e intérprete, justifica a reprodução.

Desde o final do século XIX até 1917 – 27 de setembro, data da fundação da SBAT-Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - existem várias versões, algumas bastante divulgadas, sobre o recolhimento de direito autoral. Tudo indica não existir nenhum trabalho sobre música popular que tenha examinado o problema isento de passionalismo. Dentre eles, está o relato feito, em 1960, por Djalma Bittencourt, para o nº 317 da revista da SBAT:

"Chiquinha Gonzaga viajava pela Europa e num dos seus passeios por uma rua de Berlim parou numa loja de música, entrou, folheou exemplares e encontrou nada menos que isso: algumas composições musicais de sua autoria, autênticos sucessos no Brasil, editadas magnificamente em Berlim! Quem autorizou a publicação dessas obras? - per-



Rs.5:000$000

Recebemos do Snr. FRED. FIGNER, a quantia de cinco contos de réis, proveniente dos direitos exclusivos e irrevogaveis que lhe cedemos de todos os direitos autoraes que presentemente possuimos e que directa ou indirectamente possamos adquirir durante o espaço de vinte annos, a contar d'esta data (24 de Julho de 1911), para a reproducção das nossas obras litterarias e musicaes, em machinas fallantes, peças de taes machinas, discos, cylindros e fitas, outros meios por inventar, comprometten-do-nos a fornecer ao mesmo Snr. Figner, seus herdeiros e successores, todos os documentos necessarios para salvaguardar os direitos que agora lhe cedemos e transfirimos irrevogavelmente, quando nos forem pedidos ou aos nossos herdeiros ou successores.

Em tempo declaramos que estes direitos acima só se referem as modinhas, cançonetas e peças d'esse genero.

Compromettemo-nos mais a assignar um contracto com o mesmo Senhor, no sentido acima especificado, quando nos for exigido.

Por ser verdade, passo este em duplicata sendo um estampilhado

Rio de Janeiro ... de Julho de 1911

Pedro da Silva ...

Testemunhas:

REGISTRO DE TITULOS E DOCUMENTOS
ABR 24 1929
DR. ALVARO DE TEFFÉ
R. DO ROSARIO, 84

Reconheço a firma ...

... de abril de 192...

Em testemunho ... da verdade

PAGOU ... DE S...

RECEBEDORIA DO DISTRICTO FEDERAL

O Fiel do Thesoureiro O Escrivão do

RECIBO CONJUNTO DE DIREITO AUTORAL: DE EDITOR, DE AUTOR E DE INTÉRPRETE

guntou a maestrina de 'Forrobodó'. Examina daqui, examina dali e chegaram à conclusão que Fred Figner tinha autorizado. Mas com que direito? É o que se discutiria no Brasil logo que Chiquinha Gonzaga voltasse. Por essa época, João Gonzaga, que tomou parte ativa nesses acontecimentos da Alemanha, acompanhando sua mãe, era empregado numa casa de música, concorrente da Casa Edison de Fred Figner - a Casa Buschman &

Guimarães. E coube ao Gonzaga a incumbência de tratar o assunto com Fred Figner. E exigiu contas. Figner fez um apelo ao patrão de Gonzaga, o velho Guimarães, pensando que pudesse haver domínio patronal sobre o rebelde, mas enganou-se redondamente. Joãozinho mandava na Casa Buschman e mandava muito mais ainda no 'seu' Guimarães, que era o dono da Casa. Resultado: alguns dias depois o Figner entregou ao Gonzaga nada menos de quinze contos de réis pelas músicas editadas sem autorização e o 'seu' Guimarães recebia outros quinze contos das mãos de Figner, graças à intervenção de Gonzaga em defesa do repertório de propriedade de Buschman & Guimarães, usados por Figner sem a necessária autorização. Foi aí que surgiu a semente que um grupo cultivou durante anos para fazê-la brotar no dia 27 de setembro de 1917." [90]

Para que esse relato tenha alguma coisa a ver com a realidade, é preciso considerar que o preço médio de uma partitura para piano variava entre Rs 1$000 e Rs 1$500 réis, e que o direito autoral era, e é até hoje, 10%. Teriam que ser vendidas 300.000 partituras apenas para cobrir o que foi pago a Chiquinha Gonzaga, ao "seu" Guimarães e ao Figner, sem contar o editor alemão, que certamente teve toda a despesa da edição. Pode-se prever que, comercialmente, esse editor tenha recebido o dobro do que foi pago aos outros, o que elevaria o número de partituras, no mínimo, a 50% mais, ou seja, 450.000. Será que foram mesmo 450.000? O sucesso das músicas de Chiquinha Gonzaga na Europa e, no caso, especificamente na Alemanha, seria nesse nível?

E tem mais: na edição de 7 de janeiro de 1913 da *Gazeta de Notícias*, numa entrevista, Chiquinha Gonzaga declarou: "Olhe o Figner só com um tango meu, em chapa, fez mais de trinta contos. E eu nada!"

Cabe o mesmo argumento. Está frisado pela compositora: "em chapa", o que significava, para registro de direito autoral, a chapa de cobre onde estava gravada a partitura. Será que foram vendidas 30.000 partituras do tango? O direito era só de Figner? Sabe-se que toda a obra impressa de Chiquinha Gonzaga estava nas mãos de Buschman & Guimarães, o que elevaria essa tiragem a pelo menos o dobro. Não existe nenhuma música da compositora, apenas da parte impressa, com direito em nome de Figner. Se ele vendeu direitos de partitura, deve ter participado com alguém. Não era apenas Figner que zelava por seus direitos. Todas as músicas tinham editor e Figner não tinha predileção por editar partituras. O negócio dele era comprar música para gravação em disco. No começo do século XX, vender mais de 60.000 partituras não deveria ser para qualquer música, mesmo sendo sucesso. Se a referência da compositora foi em relação a algum disco, cabe o mesmo argumento. Chiquinha Gonzaga não gravou nenhum disco com Figner. Suas músicas foram sempre gravadas por intérprete. O disco custava Rs 5$000 e a importância paga pelo direito de autor variava entre $100, $200, $300 e $500 réis por face. Dependia do contrato previamente estabeleci-

do. Sem contrato prévio, não se gravava. Todo problema reside em não se saber qual foi essa música. Teria que ser sucesso grande, pois a importância citada é para a venda de mais de 6.000 discos. É preciso lembrar que, nessa época, considerava-se sucesso firmado vender 1.000 discos. O caso em questão e da forma como foi levantado foi exemplificado por ser o único publicado envolvendo o problema.

Nas primeiras duas décadas do século XX, o direito autoral estava restrito ao comércio de partitura para piano e gravação em disco. Mais tarde, com o advento de outras formas de divulgação, especificamente as transmissões pelo rádio, adquiriu nova forma e novo conceito. O disco tornou-se matéria-prima para o preenchimento do tempo vago nas transmissões radiofônicas. Esse tempo estava claramente dividido em dois períodos: o da noite, destinado a apresentações ao vivo de cantores e músicos; e o do dia, preenchido por transmissão de música gravada. Era um novo meio de comércio e os intérpretes, então denominados criadores, passaram a ter presença significativa. A partir dessa época, o direito autoral passou a ser pago, não apenas pelos discos vendidos, mas também, pelo número de vezes que a gravação era transmitida pelo rádio ou por qualquer outro veículo. A divulgação pelo rádio aumentou muito o poder do sucesso e conseqüentemente da vendagem do disco. A documentação referente ao direito autoral desse período é escassa e pouco conhecida.

O cantor Francisco Alves, aqui tomado como exemplo, com direito de interpretação estabelecido em $200 por face, vendeu, aproximadamente, 122.000 discos no ano de 1929. Outro exemplo é o do cantor Mário Reis que, apesar de não ter nenhum disco gravado na Parlophon, também consta da folha de pagamento do ano de 1929 com, aproximadamente, 46.000 discos vendidos. Não há nada intrigante. O responsável por todas as gravações, tanto da Odeon como da Parlophon, era Frederico Figner, responsável, também, pelo pagamento do direito de intérprete.

**89.** Arquivo Casa Edison | **90.** Revista da SBAT nº 317 – 1960

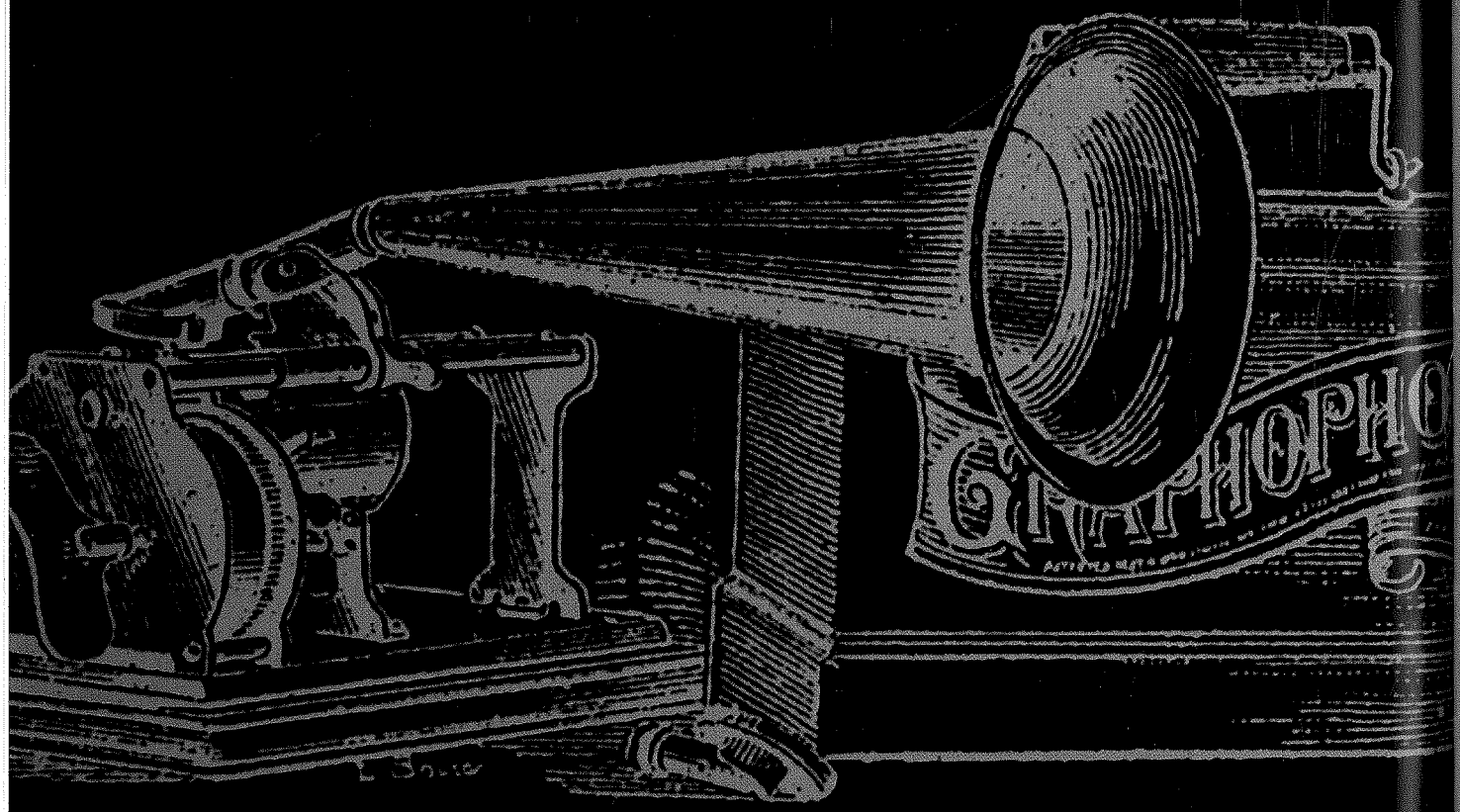
# IMPORTAÇÃO DIRECTA

# FRED. FIGNER

24 Sobrado, Rua Uruguayana, N. 24 So

## RIO DE JANEIRO (BRAZIL)

# Graphophono Columbia Mign



phophono „MIGNON" modelo aperfeiçoado e lindissimo apparelh
olido em construcção, de corda continua, montado em uma caixa e
da America do Norte, diafragma reproductor com ponteiro de saph

**Preço completo:**

**Gravador extra:**

# DIVULGAÇÃO

EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA, REALIZADA EM 1922 NA ESPLANADA DO CASTELO, NO RIO DE JANEIRO

Muitas pessoas esquecem e outras desconhecem que nos anos 20 e princípio dos 30, a maioria dos sucessos nacionais nasceu no Rio de Janeiro. Esses sucessos, desde os surgidos nas revistas de teatro das primeiras décadas da século XX até os grandes sambas orfeônicos, foram, principalmente, divulgados através de gravação em disco.

Alguns sambas tornaram-se verdadeiros fenômenos de aceitação popular, tal como o ocorrido em 1935, com "Implorar", samba da autoria de Sedá (J. S. Gaspar), Germano Augusto e Kid Pepe, lançado 15 dias antes do carnaval e, sem dispor de nenhum meio de comunicação de massa, foi sucesso do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Fenômeno dessa natureza só pode ser explicado pelo poder de envolvimento que a música popular exerce no inconsciente coletivo. Como um apelo, ela atinge o sentimento mais fundo da alma humana, tornando-se uma explosão de tristeza transmitida de boca em boca. E só ocorre quando a escala de qualidade é dada por esse poder de envolvimento, determinada por uma regra de avaliação infalível, tal como no cantochão: uma criação musical popular desse teor é boa cantada por uma pessoa; será ótima cantada por mil e maravilhosa por cem mil.

Nos primeiros anos do século XX, não existiam meios de transmissão nem de médio nem de longo alcance. Nem rádio, nem redes nacionais. O que existiu, a partir de 1922, e assim mesmo precariamente, poucas horas por dia, foram transmissões de pequeno alcance para os rádios de galena. O candidato a ouvinte tinha que encontrar o que estava sendo transmitido, procurando com uma agulha na pedra de galena o ponto exato de captação da transmissão que mudava a cada instante. Era mais um exercício de paciência do que uma audição radiofônica.

A Exposição do Centenário da Independência, realizada no Rio de Janeiro em 1922, inaugurou a transmissão radiofônica no Brasil. A divulgação dos sucessos populares, pelo disco, começou a ter campo no início dos anos 30, com a instalação das primeiras estações de rádio comerciais.

As Feiras de Amostras para divulgação do progresso e das tradições dos vários estados brasileiros, eventos realizados anualmente na esplanada formada pelo desmonte do Morro do Castelo, no Rio de Janeiro, tiveram o rádio como grande veículo de divulgação de seus objetivos e, conseqüentemente, muito contribuíram para a consolidação

das ainda incipientes transmissões comerciais. Algumas dessas estações promoveram, com grande repercussão, concursos de música para o carnaval, estabelecendo prêmios, tanto para os compositores como para os intérpretes.

Por toda a década de 20, a música popular, especialmente a carioca, foi adquirindo características peculiares até se concretizar nos grandes sambas orfeônicos do bairro do Estácio. Desde o final dos anos 20, os sucessos se sucediam. Com a chegada da Rádio Nacional, em 1936, o panorama mudou, e mudou para pior. Passou a haver uma transformação, embora lenta, do conceito de diversão popular. Instituíram-se programas de auditório, especialmente os da Rádio Nacional. Dentro desses auditórios, atendendo conveniências comerciais, fabricaram-se ídolos para mudar o conceito de raiz popular. Também os sucessos passaram a ser fabricados. Para não cortar de todo o sentimento popular, mantiveram-se alguns ídolos verdadeiros, mas o sentido eruditóide dos arranjos foi imposto, de forma definitiva, e cada vez mais semelhante às grandes orquestras melódicas norte-americanas. A música popular era muito regional, havia uma crescente necessidade de internacionalizar a cultura da nossa música, para nos tornarmos, realmente, um país moderno até chegar ao bolero e, finalmente, ao rock. E o rádio contribuiu.

ATENÇÃO DESPERTADA NA POPULAÇÃO DE RUA PELO USO DO GRAMOFONE

Transoceanic
Trading Company
Odeon
INDUSTRIA
Vrotoru
QUEM CONDEMNA
SAMB
(Nelson Pe
CARMEN M
com Orchestra
DIR.: S. BOUN
11640 b
RESERVADOS TODOS OS DIREITOS DE REPRODUÇ

CAPÍTULO 21

# DOMÍNIO DE MERCADO

Lista das "Companhias colligadas" da Transoceanic Trading Co. , com excepção das diversas succursaes da mesma Transoceanic Trading Co. .

1) CARL LINDSTROEM A.G., Berlim ,

2) INTERNATIONAL TALKING MACHINE CO.m.b.H.,ODEON WERKE, Berlim ,

3) BEKA RECORD G.m.b.H., Berlim ,

4) PARLOPHON CO., Ltd. , Londres ,

5) S.A. Regor , Boulogne s/ S. ,

6) SOCIETÃ ITALIANA DI FONOTIPIA , Milano ,

7) JURASSIA , S.A. , St. Croix ,

8) SKANDINAVISK ODEON S/A ,Copenhagen

9) NORDISK BEKA RECORD S/A, Copenhagen ,

10)SKANDINAVISK ODEON A/B, Stockholm ,

11)SKANDIA RECORD A/B, Stockholm ,

12)SKANINAVISK ODEON A/S, Oslo . R

Rio de Janeiro 16. de Junho 1926.

B. Seligsohn.

Fred. [illegible]

Nº ____ E ____ Rs. ____ $ ____

PAGOU ____

____ DE SELLO

[illegible] DO DISTRICTO FEDERAL

____ de ____ de 19__

O Fiel do Thezoureiro  O Escrivão do Sello

LISTA DAS "COLIGADAS", GERADA PELO PROCESSO DE GRAVAÇÃO ELÉTRICA

A Carl Lindstron, que tinha perdido várias de suas firmas subsidiárias em decorrência da Primeira Grande Guerra, fundou, em 19 de setembro de 1919, a Transoceanic Trading Company sediada em Amsterdã, com a finalidade de estabelecer filiais em países das Américas, registradas como firmas nacionais.

No dia 4 de julho de 1924, em assembléia realizada em Amsterdã, a Transoceanic Trading Company concedeu, por procuração, a Martin Rosembaum, residente em Buenos Aires, poderes para criar filial da Transoceanic no Rio de Janeiro. Em 24 de agosto do mesmo ano, Martin Rosembaum substabeleceu esses poderes a Alexandre Fessy e Hermano Villemor do Amaral para obtenção da licença para funcionamento no Brasil.

Um fato surpreendente ocorreu no final de 1924. Provavelmente por composição acionária, a Carl Lindstron foi absorvida, e todo seu grupo passou a fazer parte do récem-formado grupo Transoceanic apenas como companhias "coligadas".

Em fins de 1925, esse grupo Transoceanic foi encampado pela Columbia Gramophone de Londres. Uma das razões dessa enorme fusão foi deter o controle do sistema de gravação elétrica inventado pela Western Eletric. Um prenúncio da EMI-Odeon, constituída em 1931.

A partir de 1926, a Transoceanic Trading Company-Odeon passou a determinar, no mercado brasileiro, o modo de agir que melhor lhe convinha. Pouco depois, se permitiria intervir, diretamente, na escolha do repertório a ser gravado por Figner.

Em 16 de junho de 1926, foi firmado um contrato entre a Transoceanic-Odeon e Fred Figner, no qual as normas de conduta comercial estabelecidas são flagrantemente parciais e possessivas para a Transoceanic. Como exemplo, o 3º parágrafo é esclarecedor: "A Transoceanic manterá à sua custa à disposição de Figner, no Rio, um perito gravador, mas terá o direito de mandar, ocasionalmente, esse profissional em excursões em outros países, uma vez que a gravação no Rio possa ser feita na devida forma. Todas as outras despesas de gravação, inclusive salários de artistas e orquestras, etc., sala para gravação etc., serão pagas por Figner. O material a gravar e os discos de cera são fornecidos ao gravador pela Transoceanic. Apesar de Figner pagar as despesas de gravação, os discos de cera gravados bem como todos e quaisquer galvanos e matrizes dos mesmos, inclusive duplicatas ficarão sendo propriedade exclusiva da Transoceanic." [91]

Uma escritura particular, datada de 24 de junho de 1930, altera vários itens do contrato de 1926. O 3º parágrafo aponta, com clareza, o desprezo pelo trabalho realizado até então, e o nível de interferência a que a Transoceanic se propunha: "Para a confecção dos repertórios, sejam de gravações nacionais ou internacionais, Figner concede à Transoceanic o direito de decisão conjunta, de tal modo que aceitará os conselhos e a ajuda da Transoceanic, no caso que em qualquer tempo se possa comprovar que as gravações, quanto à eleição de repertório, como também de artistas e orquestras, não estejam mais na altura da competência, não podendo, porém, fazer por sua vontade nenhuma despesa que não seja autorizada por Figner, salvo se for ela à sua custa."

No 7º parágrafo, a imposição volta-se para os segmentos comerciais: "A Transoceanic devolverá a Figner, mensalmente, as despesas de gravação, pagas por Figner, conforme as condições do artigo 3º deste contrato. Esta devolução será feita numa amortização, deduzindo 5% de todas as faturas para discos fornecidos a Figner pela fábrica do Rio, mas a devolução total para as despesas de gravação não há que exceder 5% da soma liquidada paga pelas mencionadas compras de discos durante o respectivo ano de contrato."

Configurada a posição subalterna a que Figner se viu envolvido, a Transoceanic determinou, no 15º parágrafo, que a comercialização de todo o acervo da Casa Edison seria usado exclusivamente em função de seus interesses. Os direitos autorais e editoriais devidos a Figner seriam pagos na mesma proporção de qualquer intérprete de categoria média, ou seja, $200 (duzentos réis) por face do disco: "Ficou combinado que esta fábrica terá o direito de continuar utilizando por tempo ilimitado todo o repertório gravado no ou para o Brasil, quer dizer, que esta fábrica poderá continuar fabricando e vendendo discos tirados das gravações recém-mencionadas, cedendo-nos V.S. para esse fim também os direitos autorais e artísticos que para essas gravações possui. É lógico que em tal caso a Fábrica reconhecerá os compromissos contraídos por V.S. para essas gravações quanto ao que se refere a licenças autorais e artísticas, e liquidará as mesmas diretamente com V.S., sempre que isso seja desejado por V.S. e possível. Os direito mecânicos e editoriais de sua propriedade seriam liquidados a uma tarifa de $200 por cada face de disco."

Finalmente, no parágrafo 18º, o contrato proíbe que Figner trabalhe em gravações para filmes falados que, com perspectiva de grande mercado, eram o sucesso da época: "Figner permite à Transoceanic fazer no estúdio de gravação, gravações sincronizadas para acompanhamento de películas e receberá da Transoceanic para esses negócios, feitos pela mesma, uma comissão de 10% sobre o respectivo valor, que será creditado depois de completa liquidação de cada negócio. Figner por sua parte desiste de se ocupar com gravações dessa índole." [92]

Dois anos depois, em outro contrato, datado de 7 de outubro de 1932, as restrições foram maiores. Dona de um poder ainda desconhecido nesse setor industrial, a

Transoceanic-Odeon liquidou, definitivamente, a carreira comercial de Figner, não só no ramo de gravação como, também, no de distribuição de discos. Três parágrafos desse contrato demonstram o domínio categórico sobre esse mercado:

"* 1º - Transoceanic fornecerá a Figner os discos Odeon como distribuidor nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói.

* 8º - Figner não terá o direito de vender ou suprir diretamente discos fornecidos pela Transoceanic a qualquer outro Estado a não ser os nomeados no parágrafo 1º.

* 12º - Fica combinado que na vigência deste contrato a Transoceanic terá o direito de continuar a se utilizar do repertório Odeon já gravado no ou para o Brasil por Figner [...] Obriga-se a Transoceanic a assumir desde 15 de novembro de 1932, todas as responsabilidades que possam advir e perante os respectivos donos dos direitos autorais e artísticos, referente às ditas gravações, responsabilidades estas assumidas por Figner no parágrafo 7º do contrato efetuado em 16 de julho de 1926." [93]

Até mesmo o contrato para gravação em disco, mantido por Figner com o cantor Francisco Alves, tanto para a Odeon como para a Parlophon, foi confiscado pela Transoceanic. O confisco está no parágrafo 14º desse contrato de outubro de 1932: "Fica estipulado que a Transoceanic tomará a si a responsabilidade do contrato existente entre Figner e o artista Francisco Alves. Todo o pessoal da gravação, inclusive o maestro Eduardo Souto, ficará a cargo da Transoceanic, que se responsabilizará pelos seus salários." [94]

O contrato entre Francisco Alves e Fred Figner, datado de 12 de fevereiro de 1932, continha as seguintes cláusulas:

"1º - Fred Figner contrata os serviços profissionais do cantor Francisco Alves para o fim do dito Francisco Alves gravar em discos de máquinas falantes e filmes sonoros, sambas, canções e quaisquer outras músicas que lhe sejam confiadas por Fred Figner para esse mister.

2º - Fred Figner obriga-se a fazer gravar por Francisco Alves, no mínimo 40 (quarenta) músicas por ano, podendo entretanto fazer maior número de músicas por intermédio deste artista, se as conveniências dele Figner o exigirem, e de comum acordo entre os contratantes.

3º - Fred Figner pagará a Francisco Alves a título de remuneração a quota de $200 (duzentos réis) por face de disco gravado, ou seja, $400 (quatrocentos réis) por disco duplo. Em se tratando de estribilho de foxtrotes etc. somente, Fred Figner pagará a Francisco Alves $150 (cento e cinqüenta réis) por face de disco.

4º - Francisco Alves obriga-se a conceder, como de fato concede por este contrato, plena e absoluta exclusividade a Fred Figner, dos seus serviços profissionais como cantor, declamador, etc. para gravação de discos de máquinas falantes não podendo em hipótese alguma gravar para quaisquer outros estabelecimentos ou fábricas congêneres.

CASA EDISON
FRED. FIGNER
Rua 7 de Setembro
RIO DE JANEIRO

REGISTRO DE TITULOS E DOCUMENTOS
DR. ALVARO DE TEFFÉ, RUA DO ROSARIO, 84

REGISTRO DE TITULOS E DOCUMENTOS
1º Officio
Cartorio TEFFÉ
Rua do Rosario, 84

# C O N T R A C T O

FRED FIGNER, negociante proprietario da Casa Edison, e FRANCISCO ALVES, artista, ambos brasileiros e domiciliados n'esta cidade do Rio de Janeiro têm entre si, justo e contractado o seguinte:

1º - Fred Figner contracta os serviços profissionaes do cantor Francisco Alves para o fim do dito Francisco Alves gravar em discos de machinas fallantes e films sonoros, sambas, canções e quaesquer outras musicas que lhe sejam confiadas, por Fred Figner para esse mister.-

2º - Fred Figner obriga-se a fazer gravar por Francisco Alves, no minimo 40 (quarenta) musicas por anno, podendo entretanto fazer maior numero de musicas por intermedio d'este artista, se as conveniencias, delle Figner, o exigirem, e de commum accordo entre os contractantes.-

3º - Fred Figner pagará a Francisco Alves a titulo de remuneração a quota de $200 (Duzentos réis), por face de discos gravados ou sejam $400 (quatrocentos réis) por disco duplo. Em se tratando de estribilho de Foxtrots etç. somente, Fred Figner pagará a Francisco Alves $150 (cento e cincoenta réis) por face de disco.-

4º - Francisco Alves obriga-se a conceder, como de facto concede por este contracto, plena e absoluta exclusividade a Fred Figner, dos seus serviços profissionaes como cantor, declamador, etç. para gravação de discos de machinas fallantes não podendo em hypothese alguma gravar para quaesquer outros estabelecimentos ou fabricas congeneres.
A infracção d'esta Clausula importará (alem do pagamento da multa constante da clausula 9a.) na perda total por parte de Francisco Alves de todos os seus direitos e remunerações sobre os discos gravados até a data da infracção, cujo valor reverterá em beneficio de Fred Figner, que poderá continuar a explorar os ditos discos independentemente de futuros pagamentos de direitos ao infractor.-

5º - Francisco Alves attenderá aos chamados que lhe forem feitos pelo Gerente da Casa Edison para as gravações, mediante avisos com a necessaria antecedencia.-

6º - Francisco Alves durante as gravações terá que attender ao respectivo director do "Studio" compromettendo-se á observancia do "Regulamento Interno, principalmente no que diz respeito ao absoluto sigillo que deverá ser mantido pelos artistas, com relação aos processos technicos da gravação e demais assumptos de interesses geraes da casa.-

7º - O prazo deste contracto é de dois annos a comtar da data da assignatura, e só poderá ser alterado de commum accordo entre os contractantes. Fica, porém, facultado desde já, a Fred Figner prorogar este contracto por mais um anno se na data de sua terminação o dito Snr. Fred Figner julgar conveniente.-

8º - Em caso de ausencia d'esta Capital de Francisco Alves, em excursão artistica ou de outra natureza, que exceda de dois mezes, sem previo accordo por escripto, entre os contractantes, fica prejudicada a obrigação de Fred Figner constante da clausula 2a. d'este contracto.-

- segue -

CONTRATO FRANCISCO ALVES X FREDERICO FIGNER

A infração desta Cláusula importará (alem do pagamento da multa constante da cláusula 9ª.) na perda total por parte de Francisco Alves de todos os seus direitos e remunerações sobre os discos gravados até a data da infração, cujo valor reverterá em benefício de Fred Figner, que poderá continuar a explorar os ditos discos independentemente de futuros pagamentos de direitos ao infrator.

5º - Francisco Alves atenderá aos chamados que lhe forem feitos pelo Gerente da Casa Edison para as gravações, mediante avisos com a necessária antecedência.

6º - Francisco Alves durante as gravações terá que atender ao respectivo diretor do Stúdio comprometendo-se à observância do Regulamento Interno, principalmente no que diz respeito ao absoluto sigilo que deverá ser mantido pelos artistas, com relação aos processos técnicos de gravação e demais assuntos de interesses gerais da casa.

7º - O prazo deste contrato é de dois anos a contar da data da assinatura, e só poderá ser alterado de comum acordo entre os contratantes. Fica, porém, facultado desde já, a Fred Figner prorrogar este contrato por mais um ano se na data de sua terminação o dito Sr. Fred Figner julgar conveniente.

8º - Em caso de ausência de Francisco Alves desta Capital, em excursão artística ou de outra natureza, que exceda de dois meses, sem prévio acordo por escrito, entre os contratantes, fica prejudicada a obrigação de Fred Figner constante da cláusula 2ª deste contrato.

9º - Fica desde já estabelecida a multa de Rs 25:000$000 (vinte e cinco contos de réis) para aquele dos contratantes que incorrer na infração de quaisquer das cláusulas deste contrato."

No arquivo da Parlophon, selo com que Figner constituiu sua nova gravadora após entregar o selo Odeon, encontra-se, datada de 15 de outubro de 1932, uma carta do maestro Eduardo Souto: "Atendendo à velha e sólida amizade que há longos anos temos mantido, lamento de coração as circunstâncias que o obrigam a mudar os rumos da sua seção de discos, à qual vinha emprestando os meus melhores esforços, há mais de três anos, como empregado de sua importante casa, na qualidade de diretor artístico da dita seção.

Ciente de que, a começar de 15 de novembro p.f. V.S. passará os encargos de gravação à Transoceanic Trading Company, com a qual terei que trabalhar na mesma função que venho exercendo em sua Casa, concordo com essa deliberação e muito lhe agradeço o empenho que manifestou àquela Companhia no sentido da minha permanência no dito cargo.

Para garantias futuras venho declarar ao Sr. Figner que as músicas de minha autoria gravadas durante o tempo em que permaneci como auxiliar de sua casa, isto é, desde 1º de Maio de 1929 até 15 de Novembro de 1932 estão isentas de pagamento de direitos autorais, sendo também que essa isenção de pagamentos de direitos per-

durará durante todo o tempo em que o Sr. Figner for representante dos discos Odeon e o signatário da presente carta trabalhar no cargo que está exercendo de diretor artístico dos ditos discos Odeon." [95]

Antes de Eduardo Souto assumir, em 1929, a direção artística da Casa Edison, o cargo tinha sido ocupado durante muitos anos por Arthur Roeder.

Finalmente, no 15º e último parágrafo do contrato, Figner é obrigado a entregar o que restou: o próprio estúdio de gravação. "Figner cede e transfere à Transoceanic o contrato de locação da cúpula do Teatro Phoenix, nesta cidade, cuja locação termina em 31 de dezembro do corrente ano [1932], obrigando-se esta a cumprir todas as cláusulas e a pagar o aluguel de Rs 700$000 (setecentos mil réis) mensal."

Figner, através da sua última gravadora - a Parlophon - ofereceu à cidade do Rio de Janeiro centenas de músicas; revelou compositores, instrumentistas e cantores que deram início à fase de ouro da música carioca. Foi seu último legado.

Aos 66 anos de idade, com 40 de gravação e venda de disco, líder do mercado de gravação e distribuidor exclusivo dos discos Odeon para todo o Brasil, Figner passou a ser, depois de perder a Odeon e a Parlophon, simples distribuidor. E apenas para o Rio de Janeiro e Niterói, sem direito a vender para nenhuma outra cidade. Justamente ele, que tinha estabelecido no país, com sede no Rio de Janeiro, a primeira e maior rede nacional de comércio a varejo de discos, aparelhos sonoros e novidades industriais.

Foi, sem dúvida, a fé na doutrina espírita que o fez superar a ação covarde e humilhante praticada pela Transoceanic-Odeon ao destruir tudo que tinha construído em quase meio século de vida comercial.

Sua conversão à doutrina de Allan Kardec, obtida por seu amigo Pedro Sayão, dera-se em 1904. Em manuscrito autobiográfico, de 1946, é assim descrita: "Saltei um assunto para mim de maior importância na minha vida: a minha conversão ao espiritismo. Vendi ao Pedro Sayão um fonógrafo e o Pedro, do dia em que comprou o fonógrafo, não faltou um dia que não viesse ao meu negócio, falar sobre o espiritismo, coisa que não me interessava em absoluto. A minha única preocupação naquele tempo era ganhar dinheiro. Não sei como tive paciência de aturá-lo. Mas o Pedro não me largava e levou nisso uns trinta meses, sem me dar um dia de descanso, e eu a não ligar, em absoluto, à sua conversa."

Um fato, ocorrido ainda em 1904, mudou o rumo da vida de Frederico Figner. Numa visita de rotina à Casa Odeon, sucursal da Casa Edison em São Paulo, o pai de um de seus funcionários pediu 200$000 (duzentos mil réis) para despesas numa cirurgia que sua mulher necessitava fazer. Ao dar o dinheiro, Figner, já impressionado pela argumentação de Pedro Sayão, lembrou-se da afirmativa que o espiritismo curava doentes. Propôs ao homem trazer, na próxima visita, uma receita espírita. E assim o fez. Escreveu o nome e o endereço da mulher, solicitando a Pedro que conseguisse a receita.

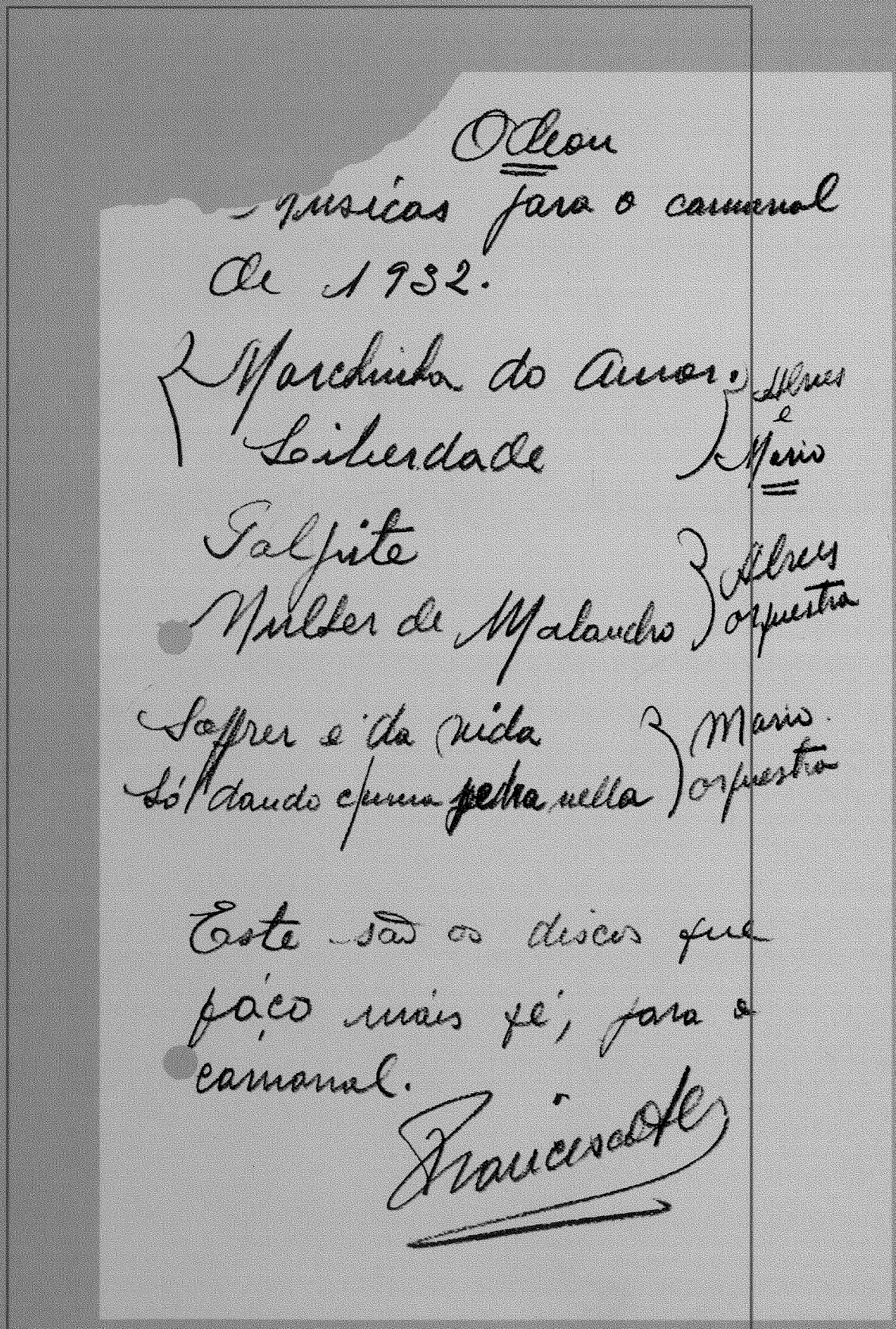
Remeteu-a para São Paulo e, na visita seguinte, foi procurado pelo tal homem. Este disse-lhe que a mulher estava melhorando e que o diagnóstico da receita era exatamente o que ela sofria havia quatro anos. Figner confessou: "Eu caí das nuvens! Como é isto? Eu agora quero saber." E afirmou: "Atirei-me ao espiritismo de corpo e alma. Daí em diante, todos os dias estava eu na Federação Espírita."

De sua vida e do seu modo de proceder, que muitos dizem ter sido de usurpação do direito autoral dos compositores, Viriato Correia, em crônica, na edição de 27 de janeiro de 1947 do jornal *A Noite*, dá testemunho: "Dos homens que comigo têm convivido durante os muitos anos que já carrego nos costados, incluindo os literatos, os artistas, os grandes vultos, enfim, poucos me deram a bela impressão que me deixou Frederico Figner. E ele não era poeta, nem prosador, nem pintor, nem escultor, nem cientista. Não era nada do que se pudesse incluir no rol de qualquer modalidade intelectual. Era apenas um homem de profunda sinceridade. De uma profunda, radiosa, comovedora e dinâmica capacidade de ternura humana. A impressão que Figner dava a toda gente era a de uma flama. Aos 80 anos, parecia um azougue. Aos 80 anos, tinha as vibrações e o entusiasmo e a vivacidade das juventudes estouvadas. Quem o via pelas ruas suado, chapéu atirado para a nuca, falando aqui, falando ali, numa pressa de moço de recados, pensava estar vendo um ganhador que em cima da hora corria para não perder a hora do negócio. No entanto não era para ganhar a vida que ele vivia a correr. Rico, muito rico, não precisava entregar-se à vassalagem do ganho. Corria para servir aos outros, corria para ir ao encontro dos necessitados. De manhã à noite não tinha um sossego. Ora ia levar um remédio a um doente em Jacarepaguá, ora ia levar dinheiro a uma velhinha em Catumbi, ora ia levar uma garrafa de leite a uma pobre mãe necessitada em Madureira, ora ia ver como estava passando o velhinho do morro do Pinto." E conclui: "...e mais do que tudo, era judeu conciliado com Cristo (...) Quem durante um dia observasse seus atos, nunca mais o esqueceria. Era do rol dos poucos homens que saem da bitola comum. Só fazia as coisas a seu modo. E as fazia certas e quase sempre belas."

**91.** Arquivo Casa Edison | **92.** Arquivo Casa Edison | **93.** Arquivo Casa Edison | **94.** Contrato Francisco Alves | **95.** Arquivo Parlophon

CAPÍTULO 22

# CARNAVAL



Odeon

Músicas para o carnaval de 1932.

Marchinha do Amor } Alves e Mario
Liberdade

Galpite } Alves orquestra
Nulher de Malandro

Soffrer é da vida } Mario orquestra
Só dando c/uma pedra nella

Este são os discos que faço mais fé, para o carnaval.

Francisco Alves

BILHETE DE FRANCISCO ALVES PREVENDO OS SUCESSOS DO CARNAVAL DE 1932

## Zé Pereira

CD 2 fx 4

Na segunda metade do século XIX, um grupo de portugueses, todos trabalhadores braçais, introduziu no carnaval carioca o Zé Pereira, um antigo costume lusitano que despertava as aldeias nos dias de festa. Formado por um grupo de tambores e grandes bumbos e, segundo a tradição, comandado pelo sapateiro José Nogueira de Azevedo Paredes, com batidas fortes e ritmadas, produzia enorme algazarra. Tornou-se símbolo da abertura do carnaval. Concentrados numa cervejaria nos arredores da Praça Onze de Junho, na manhã do sábado, esses portugueses saíam pela cidade. Era a maior atração do carnaval carioca no início do século XX. O Zé Pereira foi lançado pela Casa Edison, em 1916, como dobrado carnavalesco, executado pela Banda Odeon, sob o nº 121.310. Há pouco tempo, foi equivocadamente gravado, com o nome de "Guará, Guará, Guará".

## Carnaval do início do século

Olavo Bilac, inimigo declarado de toda manifestação popular, em crônica publicada na revista *Kosmos*, em março de 1904, insurgiu-se contra o carnaval logo aos primeiros movimentos de demolição dos prédios que deram início à abertura da futura Avenida Central. Espantado, comentou: "A cidade tinha um aspecto fatigado e triste, um ar de quem passou a noite na orgia. E a gente que conversava, nos bonds, ou nas esquinas, confessava altamente seu espanto: 'Como foi isto? Bastou então um edital da prefeitura, para matar o entrudo, que todos supunham imortal e invencível?!...'

Realmente houve motivo para esse espanto... Nós estávamos tão habituados à indisciplina e à desobediência do povo carioca, que este simples fato de ter sido religiosamente obedecida e cumprida uma lei, sem protestos e sem conflitos, despertou uma vasta admiração e um profundo pasmo.

BLOCO DE CARNAVAL EM 1897

Não houve entrudo. Houve o clássico e já fatigante carnaval, com suas nuvens de confete, com seus abomináveis cordões, e com os grandes préstitos luxuosos, que são, afinal, como bem disse Artur Azevedo, revoltantes apoteoses do vício...

Já é tempo de inventar qualquer cousa nova. Chega a parecer absurdo que ainda se mantenha essa antiga usança de procissões báchicas, escandalosamente ostentando pela cidade, com aplausos de todos, o triunfo insolente das hetaíras. Creio que, de todas as cidades civilizadas, o Rio de Janeiro é a única que tolera essa vergonhosa exibição. Em todas as outras capitais, o vício é cultivado e adorado portas adentro. Nada impede que, nos teatros e nos bailes, haja saturnais carnavalescas, em que a folia se exaspere até invadir o domínio da alucinação furiosa. Mas é revoltante que essas orgias transbordem para as ruas, em cortejos eróticos, aos quais, por uma incrível e criminosa tolerância, concorrem as bandas de música da polícia e do exército, com os soldados fantasiados, abrindo o préstito glorificador da indecência e da prostituição."

## GRANDES SOCIEDADES

Desde a segunda metade do século XIX, as chamadas grandes sociedades - Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos - regeram o carnaval e duraram perto de 100 anos. No início do século XX, foram tão importantes que toda a população da cidade tomava partido por alguma delas. Sem dúvida, seus desfiles, intimamente ligados aos fatos políticos da época, consistiam no ponto mais importante do carnaval de rua dos primeiros anos dos novecentos, mantendo seu prestígio até o final dos anos 30.

## TENENTES DO DIABO

A origem desses grandes clubes carnavalescos deveu-se à criação da Euterpe Comercial. Formada em 1855 como sociedade musical composta por comerciantes da rua do Ouvidor, transformou-se, em 1861, numa sociedade recreativa com o nome de Euterpe Comercial dos Zuavos Carnavalescos. Após um incêndio que destruiu suas instalações, passou a denominar-se Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, título obtido pela bravura dos seus sócios ao combaterem o fogo. Suas cores eram vermelho e preto. Ganharam o apelido de baetas em decorrência das capas vermelhas usadas na época do incêndio. Sua sede passou a denominar-se caverna e foi utilizada como reduto abolicionista. Dentre seus freqüentadores, José do Patrocínio e Quintino Bocaiúva foram distinguidos como sócios beneméritos. Foi a primeira das grandes sociedades e, em 1906, teve seu apogeu no primeiro carnaval depois da abertura da atual avenida Rio Branco.

## DEMOCRÁTICOS

O Clube dos Democráticos Carnavalescos nasceu em 1867, do rateio de um prêmio de loteria ganho por um grupo de estudantes. Elegeram como símbolo uma águia e determinaram o preto e o branco como suas cores. Sua sede denominou-se castelo. Seus sócios receberam apelido de carapicus (peixe pequeno e comum nas praias cariocas) devido à rivalidade mantida com a mais nova das três sociedades carnavalescas, os Fenianos, chamados gatos. O maxixe "Vem Cá, Mulata" de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre, grande sucesso no carnaval de 1906, foi dedicado aos Democráticos. Nessa época, tinha sua sede na rua dos Andradas; atualmente, localiza-se na rua do Riachuelo 89. É a única das três grandes sociedades carnavalescas ainda existente.

## Cordão da Bola Preta

Como conseqüência da suspensão de um dos membros mais atuantes do Clube dos Democráticos Carnavalescos, ocorrida por volta de 1917, um grupo de associados desligou-se da sociedade. Desde então, passaram a reunir-se, diariamente, nas mesas do Bar Nacional, existente em uma das esquinas do Hotel Avenida, a do lado esquerdo, que dava para o Largo da Carioca. Pensavam fazer um novo clube carnavalesco e deram a essas reuniões o nome de "Só Se Bebe Água", idealizando até mesmo um estandarte. Ao fim de algum tempo o grupo resolveu criar, legalmente, um cordão. Naquela época, sem licença da polícia não se realizava baile de carnaval.

As reuniões do Bar Nacional continuaram. Ao final de 1918, ocorreu um fato que mostra o espírito do que viria a ser o cordão. Quem relata é um dos integrantes do Cordão da Bola Preta, Maurício Figueiredo: "Já alta madrugada, quando se preparavam para dividir as despesas e pagar a conta da chopada, foram atraídos pelo caminhar de uma mulher muito bonita, de belo porte, com um sorriso largo e lindo, um estonteante andar, com suas cadeiras balançando para lá e para cá, nas calçadas do Bar Nacional, num movimento uniforme e com um vestido colante de cor branca, com bolas pretas. [...] Conversa vai, conversa vem, aquela mulher, participando de todas as idéias, e até mesmo incentivando o grupo a criar o cordão, dizendo inclusive que queria fazer parte, outro elemento do grupo teve finalmente a coragem de manifestar seu desejo. Nosso cordão está fundado e seu nome, em homenagem a esta mulher que aí está chamar-se-á Cordão da Bola Preta." [96]

A fundação, realizada no dia 31 de dezembro de 1918, fez com que o "Só Se Bebe Água" durasse apenas um ano. Em janeiro de 1919, alugaram o Cabaré dos Políticos - na rua do Passeio onde era, até pouco tempo, o cinema Palácio - e iniciaram as noites carnavalescas. Essas noites foram realizadas em muitos locais diferentes até que fosse adquirida sede própria, nos anos 40. Dentre os muitos cordões formados por grupos dissidentes, apenas o Cordão da Bola Preta, o maior deles, consegue sobreviver até hoje. Sua sede está instalada na rua Treze de Maio, na sobreloja do Edifício Municipal, no Rio de Janeiro.

## Fenianos

O Clube dos Fenianos, fundado em 1869, foi um clube eminentemente republicano. O nome, o estandarte e as cores, vermelho e branco, eram as mesmas dos republicanos católicos irlandeses que lutavam para se libertar do domínio inglês. Seus sócios receberam apelido de gatos e gatinhas pela quantidade desses animais em sua sede, localizada na rua do Teatro e conhecida como poleiro. Ali, Lopes Trovão e Silva Jardim pre-

garam ideais republicanos. Em seus salões realizou-se, presidida por Aristides Lobo, a primeira reunião da Constituinte de 1891.

A rivalidade carnavalesca existente entre Fenianos, Tenentes e Democráticos não deixava passar oportunidade de uma dessas sociedades provocar as outras. Em 24 de janeiro de 1918, alguns associados dos Fenianos fundaram um grupo, não dissidente, denominado "Quem São Eles?". No primeiro baile realizado pelo grupo dentro da sede dos Fenianos, Sinhô, amigo do grupo e tendo pronto um samba sobre a confusa política baiana daquele momento, ofereceu-o a essa ala dissidente. O título original do samba parecia ser feito sob medida para o que estava acontecendo nos Fenianos, era "Quem São Eles?", depois conhecido como "A Bahia É Boa Terra". Não era endereçado a nenhuma das adversárias, mas visava atingir as outras duas. A letra satirizava o mutismo de Rui Barbosa pela segunda derrota eleitoral consecutiva e a atitude política de J. J. Seabra na Bahia. Referia-se, também, à ausência das outras duas sociedades no desfile de carnaval daquele ano. O samba gerou polêmica entre as sociedades carnavalescas. Houve confusão de interpretação. O grupo de Pixinguinha não entendeu e considerou a letra como provocação, embora essa falasse apenas que "a Bahia é boa terra" mas queria "ela lá e eu aqui". A resposta de Pixinguinha e de seu irmão China, com o "Já Te Digo", foi pesada e diretamente endereçada a Sinhô. Dizia que ele era "alto, magro, feio e desdentado" e "que sofreu para usar colarinho em pé".

Jota Efegê descreve como se deu o equívoco: "Os Baetas [Tenentes do Diabo], que no carnaval de 1918 foram os únicos a desfilar com alegorias, na descrição do préstito continuaram o debate. Vinham agora rimando uma quadrinha de desprezo: "No esquecimento se atoche,/ A indiferença daqueles,/ Até parece deboche!/ -Quê é deles?". Referia-se a irônica copla, como se depreende, à ausência dos co-irmãos na tradicional competição que, por muitos anos, vinha sendo travada entre os três. Mas o grupo provocador da luta em que o pronome da terceira pessoa era arma se sentiu mais ofendido e fez o próprio Sinhô compor nova letra para o samba desafiante. Moldados na mesma música, os versos agora eram diretos e contundentes [aos Democráticos]: "O castelo é coisa à toa,/ Entretanto isso não tira,/ Iaiá./ Ai, ai, ai!/ É lá que a brisa respira,/ Quem são eles? Quem são eles?/ Diga lá, não se avexe,/ Iaiá,/ Ai, ai, ai!/ São peixinhos de escabeche..." [97]

A polêmica está registrada em quatro músicas da série 121.000 dos discos Odeon da Casa Edison:

*121.445 - "Quem São Eles? (Bahia É Boa Terra)" - samba de J. B. da Silva (Sinhô)- cantado por Baiano e coro*

*121.535 - "Já Te Digo" - samba carnavalesco de Octávio e Alfredo da Rocha Vianna - cantado pelo Baiano*

*121.578 - "Já Te Digo" - samba carnavalesco de Octávio e Alfredo Vianna - pela Orquestra Anderozzi*

*121.563 - "Já Te Digo" - samba carnavalesco de Octávio e Alfredo Vianna - pela Banda do Batalhão Naval*

*121.611 - "Fica Calmo que Aparece" - samba de Ernesto dos Santos (Donga) - pelo Grupo Pixinguinha*

CD 3 fx 14 *121.613 - "Os Dois que Se Gostam" - tango de Alfredo da Rocha Vianna - pelo Grupo Pixinguinha*

## Carnaval de rua

No ano de 1911 houve mudança definitiva no calendário do carnaval. As grandes sociedades resolveram, de comum acordo, que seus préstitos sairiam, apenas, nas terças-feiras e não mais aos domingos. A resolução foi oficializada, daí em diante, para todos os carnavais.

Desde os tempos do entrudo, a música não tinha importância significativa para o carnaval. Manteve-se pobre como manifestação popular até o final dos anos 10. Havia cantigas, durante o carnaval, mas eram cantos de grupos. Esses nada tinham a ver com os outros que estivessem na mesma rua. Não havia nenhum canto coletivo. As cantigas não chegavam a empolgar nenhum grupo próximo, eram como hinos particulares. O que se ouvia nas ruas, desde cantigas de roda e cantos folclóricos até árias de opereta e ópera, não tinha o menor sentido carnavalesco. Cada grupo cantava o que queria e dançava o que desejava. Muita cana-verde, sucesso das revistas musicais portuguesas que aqui se apresentavam, foi usada nesses carnavais dos primeiros anos dos novecentos, com título de samba. Ainda hoje esses títulos equivocados alimentam inócuos debates acadêmicos. Só a partir da segunda década é que passou a existir música cantada feita especialmente para o carnaval.

Fora o "Abre Alas", composto por Chiquinha Gonzaga em 1899, a primeira música de carnaval inteiramente carioca, sem influência portuguesa nem francesa foi o "Sai da Raia", marcha de Sinhô para o carnaval de 1922, popularmente conhecida como "Meu Bem Não Chora". A maior parte das músicas de até então servia apenas de suporte para os fatos narrados nas letras. Quanto mais simples ou mais conhecida fosse a melodia, melhor. Daí existir um sem-número de plágios nesses primeiros anos, especialmente no que se referia à sátira política.

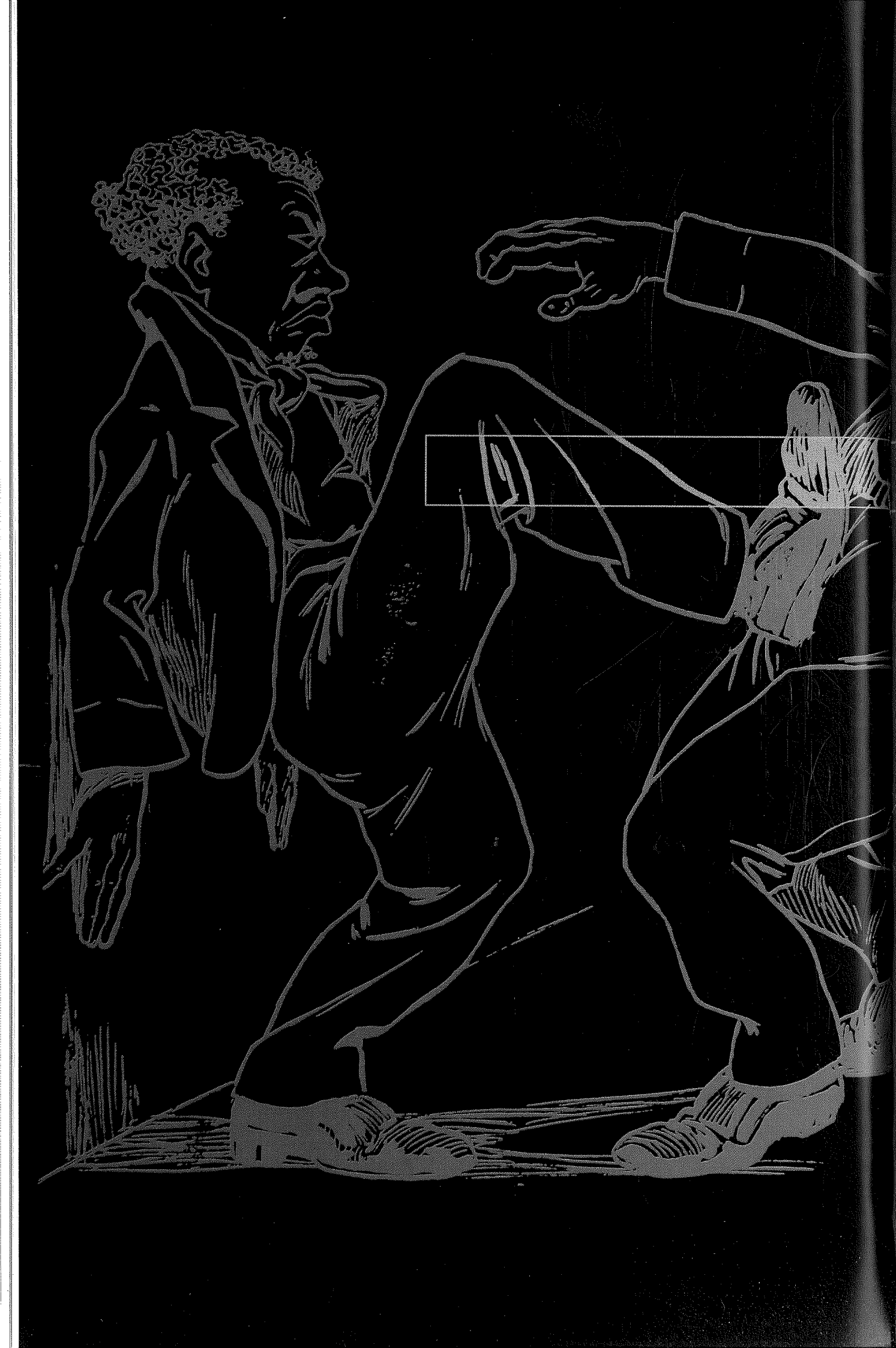
CD 2 fx 18

A partir da segunda metade dos anos 10, surgiram autores dedicados particularmente ao carnaval, muitos deles fortemente influenciados por ritmos estrangeiros do

pós-guerra e tendo, mesmo, suas orquestras denominadas de jazz-bands. Nos anos 20, esses e outros compositores passaram a fazer música com temas líricos, geralmente tristes e carregados de saudade, muito por influência dos ranchos. Esses temas vieram a constituir a maioria dos sambas.

As composições satíricas, na linha que já vinha desde o princípio do século XX, eram as marchinhas alegres que animavam o carnaval de rua e dos salões. Todas cantadas. Outras modalidades de canto coletivo também existiram, com preponderância para as marchas de rancho e, bem mais tarde, para os sambas de enredo das escolas de samba. Com a implantação do Estado Novo, em 1937, os enredos de todas as agremiações participantes de festividades públicas eram obrigadas a só apresentar temas de louvação a figuras e feitos históricos oficiais.

**96.** Figueiredo, Maurício – *Cordão da Bola Preta* – Edição de Comércio e Representação Bahia Ltda – Rio de Janeiro/sd – pág. 21/22 | **97.** Jota Efegê (João Ferreira Gomes) – *Figuras e coisas da música popular brasileira* – Edição Funarte – Rio de Janeiro/1978 – pág. 131/132



CAPÍTULO 23

# Festa da Penha

EXIBIÇÃO DE CAPOEIRA NA FESTA DA PENHA, DESENHO DE KALIXTO

Há mais de duzentos anos, a Festa da Penha existia como festa devocional portuguesa com discreta participação de negros e mestiços devotos de N.Sra. do Rosário. Sua imagem, antes existente na igreja, encontra-se, atualmente, na sacristia. Nos anos 90 do século XIX, com a libertação dos escravos e a abertura do ramal da estrada de ferro Rio D'Ouro que ia até o arraial formado na base do monte, houve grande aumento de visitantes. Esses ex-escravos faziam a parte pagã da festa com suas músicas e suas danças. Despertaram, com isso, a atenção dos jornais que passaram a noticiar o que lá acontecia. A partir daí, não era mais apenas a festa dos romeiros portugueses trazidos em carroções ornamentados e em barcas enfeitadas vindas do cais da Prainha, na atual Praça Mauá.

Grupos de flauta, violões e cavaquinho, com alguns instrumentos de sopro, tocavam em perfeita harmonia com os romeiros portugueses. O povo, que comparecia, selecionava as músicas de maior agrado e logo as espalhava por toda a cidade. O arraial também ficava povoado pelos capoeiras que formavam rodas de batucada. Na medida em que adquiriu, a cada ano, maior caráter nacional, a Festa da Penha tornou-se, desde os anos 10, local de lançamento do que seria cantado no carnaval de rua. Muitos dos sucessos nascidos nessas festas foram registrados nos discos da Casa Edison.

Nem todos concordavam com a tradição da festa. Nos primeiros anos do século XX, os poucos romeiros obrigados a passar pela avenida Central foram violentamente criticados por alguns jornalistas e escritores. O fato era considerado um ultraje ao "Rio civilizado" que se formava. Dentre os mais indignados estava o poeta Olavo Bilac, cultivador parnasiano do verso pelo verso e do castiçamento da linguagem, que comandava o grupo de inimigos declarados do carnaval e de qualquer outra festividade nitidamente popular. Em crônica publicada na edição de outubro de 1906 da revista *Kosmos*, o poeta demonstra toda sua ojeriza pela festa: "Há tradições pioneiras, irri-

tantes, bestiais, que devem ser impiedosa e inexoravelmente demolidas porque envergonham a civilização. Uma delas é esta ignóbil Festa da Penha, que todos os anos neste mês de outubro reproduz no Rio de Janeiro as cenas mais tristes das velhas saturnais romanas, transbordamentos tumultuosos e alucinados dos instintos da gentalha. E devo confessar que nunca a Festa da Penha me pareceu tão bárbara como este ano. É que esses carros e carroções, enfeitados com colchas de chita, puxados por muares ajaezados de festões, e cheios de gente ébria e vociferante, passeando pela cidade a sua escandalosa bruéga; esses bandos de romeiros cambaleantes com chapéu esmagado ao peso das roscas, e o peito cheio de medalhas de papel, e beijando a efígie da Senhora da Penha com os beiços besuntados de zurrapa; esse alarido, esse tropel de povo desregrado; - todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda se podia compreender no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de betesgas escuras, de becos sórdidos. Mas no Rio de Janeiro de hoje, o espetáculo choca e revolta como um disparate.

Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha; e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressureição da barbaria - era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada.

Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha! Mas, não! Acabada a festa, a multidão desvairada transborda, como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs - e as facas, as navalhas, os cacetes, e os revólveres, que não acharam exercício lá em cima, vêm exercitar-se cá embaixo.

Infelizmente, se vejo e fustigo o mal, não posso achar remédio. Já não é possível compreender a Festa da Penha sem bebedeiras e facadas. De modo que o único meio de evitar tamanha vergonha seria proibir essa escandalosa e selvagem romaria. Mas todos os católicos se levantariam berrando e escumando de cólera, contra essa intolerância.

Assim, só há um remédio: é dar tempo ao Tempo, que é um grande médico. Talvez daqui a alguns anos a orgia da Penha desapareça, como desapareceu o entrudo, e como desapareceram tantas outras festas bárbaras que se escudavam na implacável e insuportável Tradição.

E, enquanto isso não acontece, o Rio de Janeiro continuará a ser desonrado pelo escândalo periódico dessa bacanal católica - em que os devotos misturam a hóstia com o peixe frito, o vinho das galhetas com o vinho dos chifres, a oração com a blasfêmia, o êxtase com a indigestão, a genuflexão com a rasteira, a ave-maria com a navalhada e o fervor religioso com o furor carniceiro."

A Festa da Penha manteve enorme interesse popular entre 1890 e 1934, decaindo gradativamente depois. Realizava-se quatro meses antes do carnaval e estendia-se pelos quatro domingos do mês de outubro, com predominância para o último, que era o dos barraqueiros. No mês da festa, a base do morro transformava-se em verdadeiro arraial com grande quantidade de barracas servindo todo tipo de comida e bebida. As famílias faziam piqueniques por todos os lados próximos à escadaria.

Ao ser implantado, em 1907, o sistema de fornecimento de energia elétrica para os transportes urbanos uniu as três empresas que prestavam esse serviço com bonde de tração animal: a Companhia de S. Cristóvão, a de Carris Urbanos e a de Vila Isabel. Resultante dessa união fizeram-se projetos de melhoramento, dentre eles o prolongamento da linha da rua S. Luís Gonzaga, em Benfica, pela estrada da Penha, passando por Ramos e Bonsucesso, até o arraial.

A repercussão do interesse por motivos regionais, especialmente os do Nordeste, criado pela Exposição do Centenário da Abertura dos Portos, em 1908, montada na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, fez com que as músicas com temas nacionais passassem a ter presença destacada nas manifestações populares.

Em 1911, em decorrência do prolongamento dessas linhas de bonde, vieram à festa mais de 100.000 pessoas de todos os bairros; número significativo para uma população de 900.000 habitantes. A festa passou a servir de termômetro. O que fosse sucesso na Penha, com certeza seria no carnaval. Os compositores passaram a ver as músicas que agradavam serem levadas, espontaneamente, a todos os pontos da cidade. Em 1914, os romeiros da festa da Penha presenciaram, dentro desse novo surto de interesse por assuntos nacionais, o surgimento do primeiro grupo sertanejo - o "Grupo de Caxangá". Era formado por músicos já profissionalizados, marcando, daí por diante, nova fase da atividade musical na cidade. Foi o grupo mais importante dentre os que compareciam à festa. Era composto por Pixinguinha – "Chico Dunga", Donga – "Zé Vicente", João Pernambuco – "Guajurema", Nola – "Zé Portera", Caninha – "Mané do Riachão", Raul Palmieri – "Zeca Lima", Henrique Manuel de Souza – "Mané Francisco", Artur Cruz – "Inácio da Catingueira", João Bittencourt - "Catolé", Henrique Viana – "Chico da Mãe D'Água", Honório de Matos – "Flor da Fama", Albertino Garibaldi – "Canindé", Pedrinho Franco – "Buretama" e, também, por Jaime Ovale como "Zé Mola".

O ano de 1918 foi marcado por fatos de importância internacional como o armistício da Primeira Grande Guerra e logo a seguir, com grande vigor, o ressurgimento da economia mundial. Nesse mesmo ano de 1918, tivemos um episódio social de conseqüência lamentável: a epidemia de gripe que assolou o Rio de Janeiro, em setembro e outubro, matando milhares de pessoas e que ficou conhecida como gripe espanhola. Sob o pretexto de evitar aglomeração, muitas medidas preventivas foram tomadas con-

A PENEIRAÇÃO - DESENHOS DE KALIXTO

A LAMPARINA - DESENHOS DE KALIXTO

tra a epidemia. Algumas extrapolaram as iniciativas de defesa sanitária e reforçaram a caça constante, desde longa data, a determinada manifestação popular. Dentre essas medidas encontra-se um documento sobre a Festa da Penha, assinado pelo então chefe de polícia Aurelino de Araújo Leal, datado de 25 de setembro de 1918, no qual ordena providências de reforço da Brigada Policial com mais "10 praças de infantaria e 6 de cavalaria seguindo uma outra de 30 praças de infantaria e vinte de cavalaria". O objetivo era conter possíveis excessos nas manifestações à padroeira da Penha nos quatro domingos do mês de outubro. E revela: "Recomendo-vos, outrossim, que absolutamente não permitais o divertimento denominado 'Samba', visto que tal diversão tem sido a causa de discórdias e de conflito."

Em 1919, em função da Festa da Penha, Caninha fundou com bastante repercussão o "Grupo da Cidade Nova", constituído por Pixinguinha e Nola na flauta, Beto no bandolim, Quincas no pistão, Bernardo no violão e Raimundo Melancia e Caninha, ambos no cavaquinho. Nessa mesma época surgiu o "Quem São Eles?", grupo do Sinhô que competiu com o "Sou Brasileiro", o último grupo formado pelo Caninha, no início dos anos 20, quando alcançou enorme sucesso com o samba "Quem Vem Atrás Fecha a Porta".

**CD 3** fx 13

A partir de 1922, a Festa da Penha passou a ter grande importância ditando o que verdadeiramente seria sucesso no carnaval. Contava com a presença obrigatória dos grupos de Caninha, Pixinguinha, Donga, Sinhô, Louro e muitos outros.

**CD 3** fx 11

A Festa da Penha, como divulgadora dos sucessos de carnaval, teve importância decisiva para a música popular até o final dos anos 20, decaindo a partir dos anos 30 e veio, praticamente, a morrer nos anos 40. Hoje nada mais resta.

## Cordões

Desde os tempos coloniais, os cordões vinham das festas da irmandade dos pretos de N. Sra. do Rosário. Já naquele tempo, saíam pelas ruas vestidos de reis, de pajens, de guardas, de bichos, dançando e cantando ao som de instrumentos africanos. Certa vez, pediram permissão ao vice-rei para um escravo representar o papel de rei em suas apresentações. O pedido foi recusado, mas a festa permitida. Festa que, ainda hoje, se realiza em cidades do interior, apesar de muito transformada.

Os primeiros cordões tinham nomes significativos: de N. Sra. do Rosário, dos Velhos, do Cucumbis, dos Vassourinhas. Seus desfiles mostravam tudo o que havia na sociedade: diabos simbolizando o vice-rei, o próprio rei e todo seu séquito; os conselheiros da corte estavam representados pelas cabeças de velho; o tesouro da coroa, que exigia sem nada dar em troca, eram os morcegos; os índios, toda a população. As

caveiras lembravam as constantes epidemias. Era a forma de divertimento das figuras anônimas desabafando contra as opressões sofridas.

Cada cordão tinha uma diretoria e a ela estavam subordinados: dois mestres-sala, dois porta-machados, um mestre de canto, um achi-nagu ou homem de frente, ricamente vestido. Seus estandartes, simbolizando valores como harmonia, vitória, triunfo e, também, flores e animais, conflitavam com a forma caótica de sua apresentação nas ruas; apesar disso, contribuíram muito para acabar, definitivamente, com o entrudo.

Os cordões, geralmente comandados por capoeiras e valentões, reuniam a camada mais baixa da população e, ingenuamente, ostentavam valores e ideais em seus estandartes: "Filhos do Triunfo da Glória", "Vitoriosos das Chamas", "Vitória das Belas", "Triunfo das Morenas"; e, também, preocupação de ostentar riqueza: "Caju de Ouro", "Chuveiro de Ouro", "Chuva de Prata", "Rosa de Diamantes".

CORDÃO CARNAVALESCO, DESENHO DE KALIXTO

Em 1908, João do Rio descreveu a passagem de um desses cordões: "O cordão vinha assustador. À frente um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes com sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas aos berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro. Em seguida gargolejava o grupo vestido de vermelho e amarelo com lantejoulas de ouro a chispar no dorso das casacas e grandes cabeleiras de cachos, que se confundiam com a epiderme num empastamento nauseabundo. Ladeando o bolo, homens em tamancos ou de pés nus iam por ali, tropeçando, erguendo archotes, carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos." [98]

**98.** João do Rio (Paulo Barreto) - *A alma encantadora das ruas* - H. Garnier Livreiro Editor - Rio de Janeiro/1908 - pág. 143

# PELO

# TELEPHO

## Samba Carnava

DE

GRANDE SUCCESS

ERNESTO DO

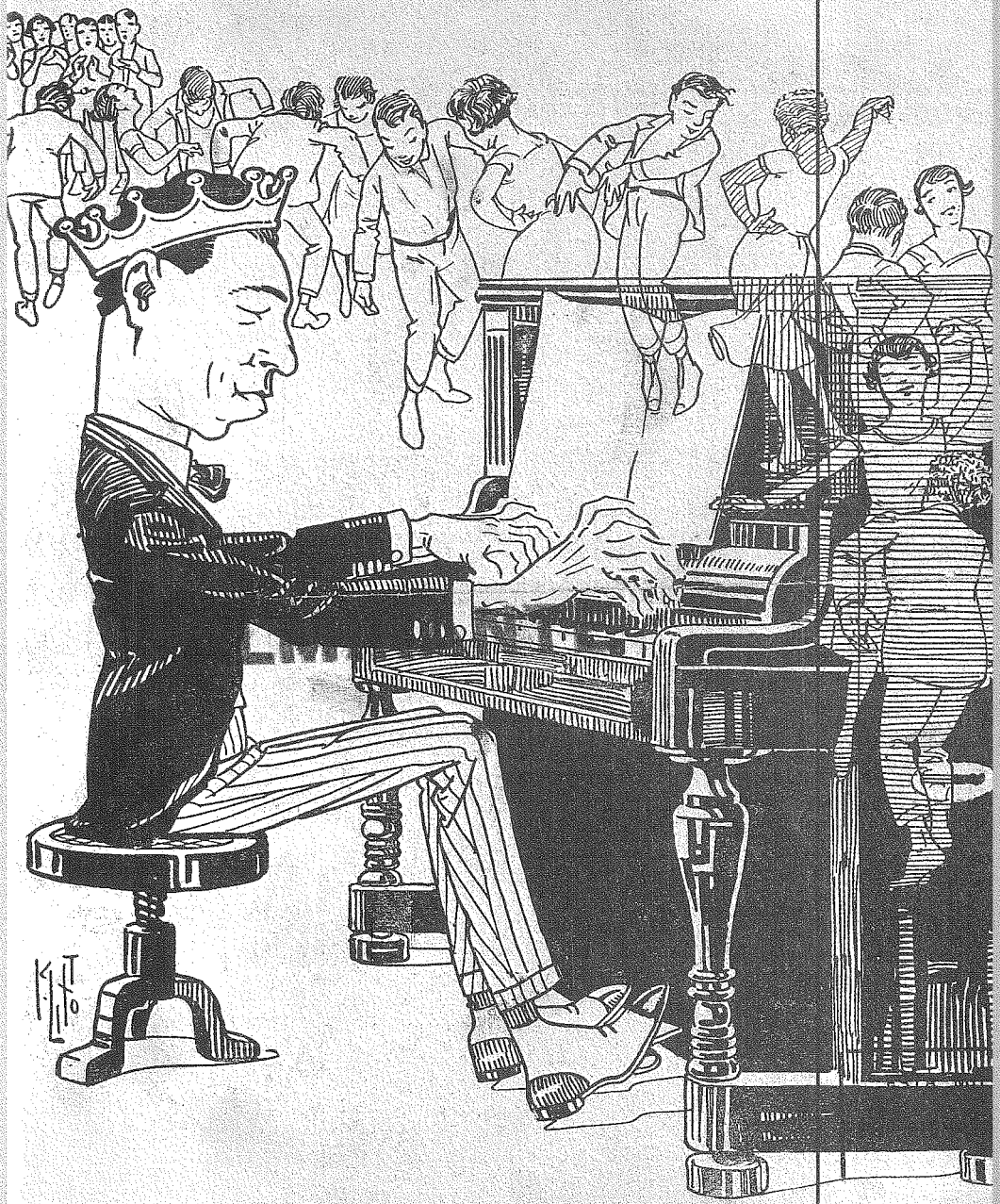
(DO

RÉIS 1$500

REGISTRADA NA BIBLIOTHECA NACIONAL
N.º 3295 — 16 - 12 - 1916

CAPÍTULO 24

# SAMBA E MARCHA



SINHÔ: REI DO SAMBA, DESENHO DE KALIXTO

# SAMBA

Segundo a lenda, o carnaval do final do século XIX era aberto pelo Zé Pereira com forte marcação de bumbo. Essa marcação serviu de tema, em 1870, à letra com que o ator Correia Vasques adaptou a canção francesa "Les Pompierres de Nanterre" para canção carnavalesca, que intitulou "Zé Pereira Carnavalesco". Essa criação tornou-se, com o "Abre Alas" de Chiquinha Gonzaga, hino do carnaval carioca.

Para fugir à repressão policial a que eram submetidos os que brincavam o carnaval nas ruas, procurou-se uma forma de proteção. A maneira de melhor protegê-los foi encontrada, ainda durante o século XIX, na estrutura da procissão da irmandade de pretos de N.Sra. do Rosário. Apesar da boa intenção, não era um desfile tão organizado como uma procissão. Não havia estrutura. Apenas numerosos grupos que, ao som de instrumentos de percussão, sem ritmo próprio, formavam uma massa de gente batucando e berrando, com total liberdade individual, onde cada um dançava o que queria. Não existia música comum a todos. Um caos sonoro povoava o carnaval de rua. Executavam-se as mais variadas formas de música, com e sem letras, desde canções sertanejas a valsas, trechos adaptados de óperas e operetas e, também, músicas européias e americanas. Só no início do século XX, com a interferência de nordestinos, ao trazerem seus costumes e suas festas natalinas, passou a ser festa com sentido coletivo. Com a aquisição de ritmo próprio consolidou-se a estrutura processional e, finalmente, sua forma de conduta. Foi quando surgiram os ranchos.

Desde o final do século XIX, existiam duas classes de carnaval, estruturadas dentro de características próprias. De um lado, o "grande carnaval" das grandes sociedades - Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos - cujos desfiles, criticando fatos políticos do momento, dividiam a preferência da população; do outro, o "pequeno carnaval" constituído pelos ranchos, cordões, blocos. Estes grupamentos, reunindo as camadas mais baixas da população, mantiveram viva essa festa popular até o início dos anos 20 quando o carnaval passou a existir, na realidade, em três níveis: o da Praça Onze com blocos e cordões da população mais pobre; o da avenida Central, da classe média com participação nas sociedades carnavalescas; e o do corso, em automóveis, dividindo com os salões dos grandes clubes. Mais tarde, o critério de

grande e pequeno carnaval foi adotado pela Prefeitura na distribuição de verbas de subvenção para essas entidades.

Os blocos e cordões, liderados pela "flor da gente" - os capoeiras - faziam o carnaval da Praça Onze à base de instrumentos de percussão. Entre seus membros, havia adeptos das práticas religiosas africanas realizadas nas casas das tias baianas nas imediações da praça. Em 1917, surgiu uma composição que, desde algum tempo, vinha sendo elaborada pelos freqüentadores da casa da Tia Ciata - uma das mulatas baianas que chefiava um dos maiores desses grupos religiosos - e cujo ritmo viria a se tornar o samba, gênero musical destinado a suavizar e a nivelar diferenças existentes nas diversas concentrações do carnaval.

O samba foi, no início, o resultado de uma série de temas urbanos e sertanejos, arranjados como obra coletiva de vários compositores, baianos e cariocas, ligados ao maxixe. Na realidade, uma colcha de retalhos de estribilhos folclóricos. A reunião desses estribilhos, com o título de "Roceiro", foi registrada na Biblioteca Nacional por Ernesto dos Santos, o Donga. No ano seguinte, em 1917, foi gravada três vezes pela Casa Edison, e teve seu título mudado para "Pelo Telefone", com a indicação "samba" no selo do disco. A mudança do nome deveu-se ao sucesso de um jogo de roleta montado, em pleno Largo da Carioca, pelo jornal *A Noite* e combatido pelo então chefe de polícia Aurelino Leal. A primeira das três gravações, feita pela Banda Odeon em disco da Casa Edison, sob o nº 121.313, foi instrumental; a segunda, cantada pelo Baiano acompanhado por violão e cavaquinho, sob o nº 121.322; e a terceira, também instrumental, pela Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia, sob o nº 121.413.

Até então, nos sambas que circulavam nas rodas de capoeira havia apenas estribilhos e eram usados por qualquer um sem propriedade autoral; a partir desses estribilhos, o que se fazia, nas rodas, era improvisar versos de momento.

**CD 2** fx 16

Um ano após o lançamento do "Pelo Telefone", um outro samba, "Quem São Eles?" da autoria de Sinhô, também surgido entre os freqüentadores da casa da Tia Ciata, iria estabelecer polêmica com Pixinguinha e seu irmão China, ajudando a consolidar o novo gênero. Como vimos anteriormente, o samba de Sinhô, dedicado a um grupo do Clube dos Fenianos, foi interpretado como uma provocação ao grupo do Pixinguinha. Como tal, foi respondido pelo "Já Te Digo", de autoria do próprio Pixinguinha e China. As duas composições, que geraram polêmica, constam nos catálogos da Casa Edison. O "Quem São Eles?", em duas gravações: uma sob o nº 121.445, cantada pelo Baiano e coro, acompanhado por violão e cavaquinho; e a outra, sob o nº 121.446, pelo Bloco dos Parafusos. O "Já Te Digo", em três: a primeira, sob o nº 121.535, cantada pelo Baiano acompanhado por flauta, violão e cavaquinho, cuja letra fazia referência direta à figura física de Sinhô: "Ele é alto, magro, feio e desdentado"; as outras duas,

instrumentais, gravadas pela Banda do Batalhão Naval, sob o nº 121.563 e pela Orquestra Andreozzi, sob o nº 121.587.

Os compositores de samba de maior destaque desse período foram Sinhô e Caninha. Ambos aproveitaram muitos dos temas e dos ritmos baianos. O novo gênero foi se firmando nos anos 20 até ser controlado pelos que mantinham, na época, o domínio dos meios de divulgação: casas de música e gravadoras, salas de espera dos cinemas e, pouco mais tarde, o rádio.

**CD 4** fx 26

**CD 4** fx 20

Os sambas anteriores a 1930 não eram sambas de marcação rítmica acentuada. Ainda não existiam grupos organizados com intenção de se diferenciar dos blocos e dos ranchos. Os primeiros com essa intenção formaram-se no bairro do Estácio e reuniam muita gente. De início, por volta de 1926, surgiram o Vê Se Pode e, logo a seguir, o Deixa Falar. Ambos traziam marcação rítmica muito forte com os sambas batucados de Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, Nilton Bastos, Getúlio Marinho, Sílvio Fernandes, Heitor dos Prazeres, que fixaram o gênero. Existiu, ainda, um terceiro, o Cada Ano Sai Melhor, formado na rua Maia Lacerda, com pouca repercussão em relação aos outros.

**CD 3** fx 9

**CD 4** fx 22

**CD 4** fx 5

As saídas mais importantes do Deixa Falar, com centenas de pessoas, "todas à vontade", segundo o dizer dos seus fundadores, isto é, ainda sem fantasia previamente estabelecida, eram em direção à Praça Onze, onde se realizava o julgamento dos blocos na noite do domingo de carnaval. Durante o percurso, incorporava quantos quisessem participar. Isso ocorria, também, nas visitas que o bloco fazia a Vila Isabel, Oswaldo Cruz, Madureira e, algumas vezes, às batalhas de confete.

Os instrumentos de base dos blocos eram tamborim, pandeiro, cuíca, violão e cavaquinho. Não se usava instrumento de sopro. No Deixa Falar, o cavaquinho de Alcebíades Barcelos, acompanhado do violão de Julinho, dava o tom para que o canto do samba fosse tirado na altura certa. Uma vez tirado, o cavaquinho e o violão cediam lugar à percussão que determinava o ritmo. Como a bateria localizava-se no final do bloco, era necessária marcação mais forte para que fosse ouvida pelo grupo da frente. A solução dessa marcação foi estabelecida pelo surdo, instrumento inventado por Alcebíades Barcelos, ao transformar lata de manteiga, de forma cilíndrica, reforçada interna e externamente por aros de madeira onde era preso e esticado couro de cabrito ou de boi produzindo sonoridade grave ouvida à distância. É lenda a história do uso de couro de gato; e se houve, foi muito no início ou em pequenos agrupamentos. Esse novo instrumento evoluiu tanto que passou a ser indispensável em todos os blocos e, mais tarde, com formas variadas, em todas as escolas de samba.

**CD 4** fx 2/15

Na tentativa de organizar o Deixa Falar com nova estrutura, que viria a ser chamada de escola de samba, convidaram para presidir o bloco um estivador de nome Osvaldo dos Santos Lisboa, conhecido como Osvaldo Boi da Papoula, não ligado ao samba, mas

com grande experiência na administração de rancho. Já então denominado escola de samba, o bloco Deixa Falar transformou-se. Aumentado em mais de quinhentos participantes, desfilou dentro de corda e com fantasia previamente estabelecida nas cores originárias do bloco: vermelho e branco, isto apenas um ano após a posse de Osvaldo Boi da Papoula. Não mais se permita entrada de ninguém durante o desfile.

**CD 4** fx 6 / 13 / 17 / 19

O grupo do Estácio, participante do Deixa Falar, produziu um novo gênero: o samba orfeônico, a melhor música popular do Brasil. Orfeônico porque quanto mais gente fizesse coro, mais lento e expressivo ficava. Seus maiores cultores foram Ismael Silva, Alcebíades Barcelos – o Bide, Sílvio Fernandes – o Brancura, Nilton Bastos e Heitor dos Prazeres.

**CD 4** fx 10 / 14 / 27

Como escola, a Deixa Falar durou pouco e, por apenas mais dois ou três anos, antes de se extinguir, virou rancho.

Em seqüência, e ainda ligados aos grandes sambas orfeônicos do Estácio, vieram sambas mais urbanos, como os de Noel Rosa, Cartola, Lamartine Babo, Ataulfo Alves, Assis Valente, Wilson Batista, Geraldo Pereira e, também, os de Dorival Caymmi, o mais singular compositor de samba desse período posterior ao Estácio.

**CD 4** fx 8 / 9 / 25

## Marcha

Desde a invasão da polca a partir de 1850 e suas posteriores transformações no final de século XIX, já existiam composições com título de fadinho ou de tango indicando o futuro ritmo da marcha. Mesmo antes do início do século XX, as marchas trazidas pelas revistas portuguesas faziam sucesso no Rio de Janeiro. "A Baratinha", número de uma revista teatral portuguesa de 1915, de autoria de Mário de São João Rabelo, obteve, entre nós, o maior êxito entre todas as marchas portuguesas. Lançada como canção carnavalesca em disco Odeon, alcançou enorme sucesso em 1918, cantada pelo Baiano com coro, acompanhado por um conjunto instrumental, sob o nº 121.320. Logo depois, em gravação instrumental, foi lançada pelo Grupo O Passos no Choro, sob o nº 121.521.

Somente a partir do final dos anos 10 é que se começou a adotar, ainda que timidamente, o modo de falar brasileiro, tanto no teatro como em espetáculo público. Até a primeira metade dos anos 20, representava-se somente com forte sotaque de Portugal, fenômeno de certa maneira explicável não só pela quantidade de revistas portuguesas que se apresentavam na cidade, como também pela ânsia dos empresários em contentar as platéias dos teatros de revista e dos cafés-cantantes, constituídas quase que exclusivamente de comerciantes portugueses. A repercussão da Semana de Arte Moderna de 1922 produziu o alerta necessário para extinguir definitivamente esse hábito. Nesse período começou, também, a se firmar a música feita especialmente para o carnaval.

A marcha, ou marchinha de carnaval que melhor a caracteriza, é gênero específico da classe média carioca. Nasceu em decorrência das influências rítmicas do final da Primeira Grande Guerra. Reuniu, em boa parte, o sentimentalismo da modinha brasileira, a alegria dos ritmos americanos do charleston e do one-step e muito das marchas das revistas portuguesas.

Sob a influência desses sucessos portugueses, ainda nos anos 20, acabaram surgindo as primeiras marchas de carnaval feitas por compositores genuinamente cariocas, muitos deles compositores anônimos dos ranchos e dos cordões. Desde então, seu número foi sempre crescente. Nem todas as melodias eram cariocas. Um grande sucesso de Sinhô, em 1920, a marcha "O Pé de Anjo", muito mal gravada em disco Popular por Francisco Alves em início de carreira, foi adaptação de uma valsa francesa. Ainda no selo Popular encontra-se o mesmo "O Pé de Anjo", em arranjo instrumental organizado por Sinhô, gravado pelo Grupo Fala Meu Louro. A seguir, teve outra gravação, desta vez em disco Odeon, por Baiano, cantor exclusivo da Casa Edison, sob o nº 122.453.

**CD 2** fx 12
**CD 3** fx 10

Motivos sociais e políticos foram sempre temas predominantes. Freire Júnior, compositor e autor de revistas teatrais, lançou, para o carnaval de 1921, a marcha "Ai Amor". Carregada de sabor carioca, satirizou tipos sociais em evidência nos anos 20: as melindrosas e os almofadinhas. Alcançou sucesso na interpretação do Baiano, em disco Odeon da Casa Edison, sob nº 121.974. Recebeu, também, duas gravações em arranjo instrumental: uma, pelo Grupo do Moringa em disco Odeon nº 121.972; e a outra, pela Orquestra Passos em disco Odeon nº 122.013.

**CD 3** fx 3

A primeira marcha a captar o espírito do carnaval carioca, que se criara no início dos anos 20, e a ter sucesso prolongado por mais de uma década foi "Sai da Raia" (mais conhecida como "Meu Bem Não Chora"), de autoria de Sinhô, gravada em 1922 pelo Baiano, em disco Odeon nº 122.492.

Um dos maiores sucessos do carnaval carioca, a marcha "A Jardineira" tem sua autoria questionada, com várias afirmações de origem, e é assunto polêmico até os dias de hoje. Há quem afirme ser parte do folclore nordestino trazido pelos baianos vindos com Hilário Jovino Ferreira e seu estribilho adaptado aos primeiros ranchos do Rio de Janeiro. Com seu nome, foram titulados vários ranchos da cidade: "Jardineira", "Filhos da Jardineira", "A Flor da Jardineira". Outra versão, esposada por Almirante, afirma ser composição de um tal Candinho das Laranjeiras e ter sido cantada, em 1896, num desfile do cordão "Filhos da Primavera". Uma terceira é fato, não é versão. Em 1939, Benedito Lacerda e Humberto Porto lançaram o mesmo refrão e a mesma melodia, com letra mais elaborada, na voz de Orlando Silva, transformando a marcha num clássico do carnaval.

Por casualidade, a versão original dessa música chegou às minhas mãos sem nenhum sentido ou propósito de pesquisa. Foi um simples acaso turístico. Participando de con-

gresso médico na Espanha, uma amiga, num dos momentos livres da programação, foi convidada a assistir apresentação de músicas folclóricas. Uma dessas músicas lhe soou muito familiar. Curiosamente interessada, procurou o registro da tal melodia. Ao final da apresentação, obteve uma fita cassete do programa chamado "Êxitos Galegos". Ao chegar, procurou-me perguntando se reconheceria, na fita, a música que lhe parecera familiar. Ao ouvir, reconheci a melodia, não apenas do estribilho mas de toda a composição, rigorosamente igual à nossa "Jardineira", com o nome de "Ay! Galeguiños!". A associação foi clara. Nos meados do século XIX, houve forte imigração galega para a Bahia e, por conseqüência, também sua música. Com o tempo, tornou-se motivo po-

AUTORIZAÇÃO DE EDUARDO FRANÇA PARA GRAVAÇÃO DA MÚSICA VENCEDORA DO 1º CONCURSO DE CARNAVAL EM 1921

**LUGOLINA**

ADOPTADA NO BRAZIL pela Directoria de Hygiene, pela exercito e armada nacionaes e pelo Ministerio da Agricultura. Na Europa, Buenos Aires e Chile, em diversos hospitaes.

DEPOSITARIOS NO BRAZIL
ARAUJO FREITAS & C.
Rua dos Ourives N. 88 — RIO DE JANEIRO

NA EUROPA
CARLO ERBA — Milão
RIBEIRO DA COSTA — Lisbôa

BUENOS AIRES, URUGUAY E CHILE
FRANCISCO LOPEZ
BUENOS AIRES

LABORATORIO E FABRICA
DO
*Dr. Eduardo França*

*Rio de Janeiro*, 26 de Outubro de 1921.

Avenida Mem de Sá, 72 a 76
(Palacete proprio)
Teleph. 2.627 — CENTRAL

*Ill.mo Snr.* **Fred Figner**

**N'esta**

**Amigo e Senhor**

**Saudações**

**De accordo com a nossa conversa verbal, confirmo, por meio d'esta, a auctorisação que dei ao amigo de imprimir em discos de gramophone o tango do 1º premio do concurso de tangos, realisado no Theatro Lyrico, e intitulado - PROVE E BEBA VERMUTIN,- de minha propriedade, e a Valsa lenta, de Robert, intitulada VERMUTIN, tambem de minha propriedade. O amigo se obriga apenas a collocar a palavra Vermutin quer na valsa, quer no tango, na etiqueta do disco, não a supprimindo em ediçao alguma.**

**Outrosim me farão presente de um disco de cada uma das impressões.**

**Sem mais, com toda a estima e consideração, me subscrevo,**

**Amº Attº Obrº**

*E. Eduardo França*

2 Medalhas de Ouro na Exposição Universal de Milão de 1906 — Endereço telegraphico "LINALUGO" — Rio

Medalhas de Ouro na Exposição Nacional Brazileira de 1908 e Universal de Buenos Aires de 1910

pular. Seu estribilho recebeu letra em português. Foi trazida para o Rio de Janeiro, no final de 1870, pelo grupo de Hilário Jovino Ferreira como folclore nordestino. Teve, em 1939, sua melodia inteiramente aproveitada por Benedito Lacerda e parte da letra por Humberto Porto, por coincidência baiano e certamente conhecedor do estribilho.

O espírito carnavalesco do carioca manifestou-se mais definido por volta de 1917, em razão de músicas feitas especificamente para o carnaval. As casas de música, além de publicar as partituras com as letras que iriam ser cantadas no carnaval, mantinham, ainda, em suas lojas, um pianeiro tocando os possíveis sucessos para que o público da rua aprendesse a cantá-los. O reinado dos pianeiros, nas lojas, durou até o aparecimento do rádio comercializado.

Como reforço a esse espírito mantido e incentivado pelas casas editoras de música, surgiram os concursos de música de carnaval, constantes desde então. O primeiro realizou-se em fevereiro de 1921, no Teatro Lírico, patrocinado por Eduardo França, fabricante da bebida Vermutim e, também, proprietário do laboratório farmacêutico produtor do Lugolina, remédio anti-sarda de grande popularidade. O vencedor foi Abdon Lyra, com o maxixe "Prove e Beba Vermutim", sem nenhuma repercussão. Os sucessos do ano foram "Confessa, Meu Bem", de Sinhô, e "Já Te Digo", de Pixinguinha e China.

Esse e outros concursos estimularam talentos populares como os sambistas Sinhô e Caninha; músicos como Pixinguinha e Donga e mais tarde, os sambistas Ismael Silva e Bide, Noel Rosa e Cartola; além dos compositores de marchinha como Lamartine Babo, Nássara, Assis Valente e Ary Barroso.

**CD 4** fx 4 / 7 / 11 / 12 / 16 / 18 / 21 / 23 / 24

Em 1930, a Casa Edison organizou seu primeiro concurso de música de carnaval com prêmio de Rs 5:000$000 (cinco contos de réis) ganho por Ary Barroso com a marcha "Dá Nela". O segundo lugar coube ao samba "Vem Cá, Neném" de Bento Mossurunga e Cardoso de Meneses; o terceiro, à marcha "Melindrosa futurista" de Clóvis Roque Cruz; o quarto, ao samba "Não Quero Mais" de José Pato e Juca Beleza (ambos pseudônimos de Capiba e esta sua primeira música gravada); o quinto coube ao samba "Falsa Mulher" de Roldão Vieira.

A Casa Edison repetiu o concurso em 1931 e o resultado, sem nenhuma expressão, foi: primeiro, a marcha "Bonde Errado" de Célia S. Borchart e Áurea B. de Souza, ambos os nomes escondendo Lamartine Babo, o verdadeiro autor; segundo, o samba "Olha a Crioula" de João de Barro e Almirante; terceiro, a marcha "Não Dou" de Djalma Guimarães; e o quarto lugar coube ao samba "Encurta a Saia" de João de Barro, Almirante e Júlio Casado (Júlio Casado era o arranjador da Casa Edison).

A partir de 1932, já apropriado pela Prefeitura, o carnaval tornou-se indústria. A marcha "Tenha Calma, Gegê", composta por Getúlio Marinho, ganhou o concurso promovido pelo *Correio da Manhã* e foi o sucesso do ano.

Para que se possa hoje, passados mais de 60 anos, ter noção do que era o carnaval de rua, recorremos à crônica de Rubem Braga - "Batalha no Largo do Machado" - em que o cronista descreve como, na realidade, se desenrolava uma batalha de confete:

"Como vos apertais, operários em construção civil, empregados em padarias, engraxates, jornaleiros, lavadeiras, cozinheiras, mulatas, pretas, caboclas, massa torpe e enorme, como vos apertais! E sobre essa marcação dura a voz do samba se alastra rasgada:

*'Implorar*

*Só a Deus*

*Mesmo assim às vezes não sou atendido.*

*Eu amei...'*

É um profundo samba orfeônico para as amplas massas. As amplas massas imploram. As implorações não serão atendidas. As amplas massas amaram. As amplas massas hoje estão arrependidas. Mas amanhã outra vez as amplas massas amarão... As amplas massas agora batucam... Tudo avança batucando. O batuque é uniforme. Porém dentro dele há variações bruscas, sapateios duros, reviramentos tortos de corpos no apertado. Tudo contribui para a riqueza interior e intensa do batuque. Uma jovem mulata gorducha pintou-se bigodes com rolha queimada. Como as vozes se abrem espremidas e desiguais, rachadas, ritmadas e rebentam, machos e fêmeas, muito para cima dos fios elétricos, perante os bondes paralisados, chorando, altas, desesperadas!

Como essas estragadas vozes mulatas estalam e se arrastam no ar, se partem dentro das gargantas vermelhas. Os tambores surdos fazem o mundo tremer em uma cadência negra, absoluta. E no fundo a cuíca geme e ronca, aos puxões da mão negra. As negras estão absolutas com seus corpos no batuque. Vede que vasto crioulo que tem um paletó que já foi dólmã de soldado do Exército Nacional, tem gorro vermelho, calça de casimira arregaçada para cima do joelho, botinas sem meia, e um guarda-chuva preto rasgado, a boca berrando, o suor suando. Como são desgraçados e puros, e aquela negra de papelotes azuis canta como se fosse morrer.

Os ranchos se chocam, berrando se rebentam, se misturam, se formam em torno do surdo de barril, à base de cuícas, tamborins e pandeiros que batem e tremem eternamente. Mas cada rancho é um íntegro, apenas os cordões se dissolvem e se reformam sem cessar, e os blocos se bloqueiam.

Meninas mulatas, e mulatinhas impúberes e púberes, e moças mulatas, e mulatas maduras, e maduronas, e estragadas mulatas gordas. Morram as raças puras, morríssimam elas! Vede tais olhos ingênuos, tais bocas de largos beiços puros, tais corpos de bronze que é brasa, e testas, e braços, e pernas escuras, que mil escalas de mulatas! Vozes de mulatas, cantai, condenadas, implorai, implorai, só a Deus, nem a Deus, à noite escura arrependidas.

O apito comanda, e no meio do cordão vai um senhor magro, pobre, louro, que leva

no colo uma criança que berra, e ele canta também com uma voz que ninguém pode ouvir. As caboclas de cabelos pesados na testa suada, com os corpos de seios grandes e duros, caboclos, marcando o batuque. Os negros e mulatos inumeráveis, de macacão, de camisetas de seda de mulher, de capa de gabardine apenas, chapéus de palha, cartolas, caras com vermelhão. Batucam...

Mas que coisa alegre de repente, nesses sons pesados e negros, uma sanfoninha cujos sons tremem vivos, nas mãos de um moleque que possui um olho furado. Juro que iam dois aleijados de pernas de pau no meio do bloco, batendo no asfalto as pernas de pau.

De repente o lugar em que estais enche demais, o suor negro e o soluço inundam o mundo, as caras passam na vossa cara, os braços dos que batucam espremem vossos braços, as gargantas que cantam exigem de vossa garganta o canto da igualdade, liberdade, fraternidade. De repente em redor o asfalto se esvazia e os sambas se afastam em torno, e vedes o chão molhado, e ficais tristes, e tendes vontade de chorar de desespero.

Mas outra vez, não pára nunca, a massa envolve tudo. Pequenos cordões, que cantam marchinhas esgoeladas, correm empurrando, varando a massa densa e ardente, e no coreto os clarins da banda militar estalam.

O asfalto porventura não é vosso eito, escravos urbanos e suburbanos? A cuíca ronca, ronca, ronca, estomacal, horrível, é um ronco que é um soluço, e eu também soluço e canto, e vós também fortemente cantais bem desentoados com este mundo. A cuíca ronca no fundo da massa escura, dos agarramentos suados, do batuque pesadão, do bodum. O asfalto está molhado nesta noite de chuvoso domingo. Ameaça chuva, um trovão troveja. A cuíca de São Pedro também está roncando. O céu também sente fome, também ronca e soluça e sua de amargura?

Nesta mormacenta segunda feira de 11 de fevereiro um jornal diz que 'a batalha de confete do Largo do Machado esteve brilhantíssima'.

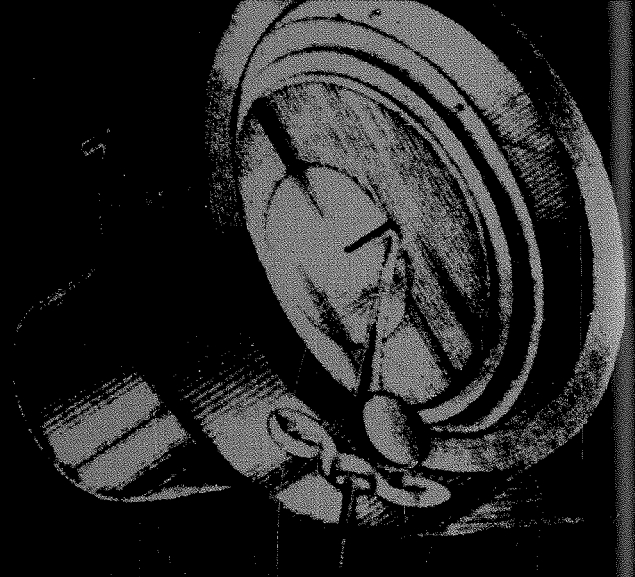
Repórter cretiníssimo, sabei que não houve lá nem um miserável confete. O povo não gastou nada, exceto gargantas, e dores, e almas, que não custam dinheiro. Eis que ali houve, e eu vi, uma batalha de roncos e de soluços, e ali prepararam batalhões para o carnaval - nunca jamais 'a grande festa do Rei Momo' - porém a grande insurreição armada de soluços." [99]

Nas vésperas do carnaval dos últimos anos da década de 10, e por todas as de 20 e 30, as batalhas de confete espalharam-se por várias ruas da cidade. Os bairros de Aldeia Campista e Maracanã tinham primazia do sucesso. Batalhas memoráveis aconteceram nas ruas D. Luiza e D. Zulmira. Ambas se interligam. A D. Zulmira começa na rua São Francisco Xavier e termina na rua Felipe Camarão, nome atual da rua D. Luiza.

**99.** Braga, Rubem – "Batalha no Largo do Machado" in *O conde e o passarinho* – Livraria José Olympio Editora – Rio de Janeiro/1936 – pág. 115

$

15



# Cambie V

su antiguo Sonador
nuevo SONADOR CO

puede aplicarse á todo
ó Zon o fono y pod
convencerse que la r
de los sonidos es tan
llega á confundirse co
Pida Vd. un catálogo
tomados en Buenos A
lo enviaremos franc
Canciones Criollas, Ba
cía, Zarzuelas nacion
piano, etc., etc.

## M. E. REPETT

# GRAVAÇÃO EM BUENOS AIRES NO INÍCIO DE 1902

435, CALLE ALSINA, 435

# DISCOS CRIOLLOS

## para Gram-o-fono ó Zon-o-fono, tomados en Buenos Aires

Noventa días adelante de nuestros competidores. Los primeres puestos en venta en Buenos Aires

Canciones criollas con acompañamiento de guitarra, por Navas, Munilla, López, etc.

Zarzuelas nacionales, por Perdiguero, Romeu, Gómez, Ceballos, Colón, Colins, etc.

Banda de Policía, dirigida por el maestro Rizutti.

Orquesta del Teatro San Martín.

Gran éxito: Solos de piano por Paya.

PIDA CATALOGO, SE LE REMITIRA FRANCO DE PORTE.

NOTA:—Además de los Discos criollos, tenemos en existencia una gran colección de DISCOS grandes y chicos, en italiano, francés, español, inglés, alemán, ruso, tomados por las compañías: GRAMOPHONE AND TIPEWRITER DE LONDRES, Y VICTOR TALKING MACHINE, DE FILADELFIA.

679, CALLE CANGALLO, 679

# M. E. Repetto & C.ia

PUBLICAÇÃO DAS PRIMEIRAS GRAVAÇÕES ZON-O-PHONE EM JORNAL ARGENTINO - OS "DISCOS CRIOLLOS" - DATADA DE 1902

No primeiro semestre de 1902, tal como se processou no Rio de Janeiro, houve, em Buenos Aires, produção regular de gravação sonora. Desde sua fundação, a Zonophone de Berlim determinava diretrizes comerciais a seus representantes. Figner teve logo desfeita sua esperança de expansão: não seria mais o único na América do Sul.

Prescott, em carta datada de 29 de novembro de 1901, comunicou-lhe a intenção de não ser feita, apenas para o Brasil, a implantação do processo de registro sonoro na América Latina: "É possível que mandemos o sr. Hagen a Buenos Aires, depois do Rio, para fazer lá gravações espanholas. Se assim decidir gostaria que providenciasse auxílio necessário para o sr. Hagen viajar. [...] Soube que a viagem do Rio a Buenos Aires pode ser feita em doze dias. Já falei com amigos do ramo em Buenos Aires que o auxiliarão de maneira que ele possa fazer lá um adicional de 200 gravações no período de duas a três semanas. Para providenciar seu bilhete de volta para Hamburgo ele terá que voltar ao Rio e então, se quiser, poderá fazer gravações adicionais nessa sua volta de Buenos Aires para Hamburgo." [100]

Em setembro de 1903, Prescott (não mais empregado da Zonophone mas sócio da International Talking Machine-Odeon, a nova companhia que acabara de fundar), respondendo a uma sugestão de Figner, refere-se novamente às gravações em Buenos Aires, deixando entender que o processo era regular desde 1902: "Sua sugestão de enviar um especialista a Buenos Aires em abril é boa, pois ele poderá estar no Rio em maio ou junho. Tentarei organizar isto." [101]

Durante os dez anos seguintes houve, em Buenos Aires, o mesmo nível de produção que existia no Rio de Janeiro. A cera gravada, tanto aqui como na Argentina, era toda processada pela Fonotipia Limited. Com o início da produção da fábrica brasileira da Odeon, em janeiro de 1913, as gravações de Buenos Aires, sobre cera remetida do Rio de Janeiro, passaram a ser feitas pela fábrica carioca da Tijuca até a instalação, no final de 1919, da fábrica argentina. Essa segunda fábrica Odeon na América do Sul também era dirigida por Georg Cohn, o diretor-técnico da fábrica do Rio de Janeiro.

O arquivo da Casa Edison possui várias cartas de Georg Cohn a Figner, enviadas de Buenos Aires. Uma delas descreve a procura de local para instalação da fábrica argentina; uma outra, a maneira como estava procedendo na montagem dessa fábrica e,

40

Georg Cohn

-1-

6 Sept. San Fernando
Ferro Carril Central
Argentino.
Calle Constituicion 1283.

Ill. Sr.
Fred. Figner

Rio de Janeiro
Rua 7 de Setembro 90.

Estimado Sr. Figner, communico-lhe que depois de muitas difficuldades encontrei um bom local para nossa fabrica em San Fernando (uma pequena cidade, 30 minutos com el trim electrico do centro da cidade) Calle Constituicion 1283 e peço-lhe de mandar-me cartas a esta nova direcção. (Telegrammas porimquanto á Narifa como até agora.) —
Tambem communico-lhe, que recebi antehontem um telegramma de Amsterdam, em cual dicen, que estam conforme com a minha idea de installar uma fabrica aqui, uma noticia que me agradou muito, porque a incerteza si a minha casa esteja conforme ou não fui muito agredable. —
Supongo que o amigo tambem tem recebido telegrammas de lá; si não, communico-lhe que la direcção do Mr. C. M. Anton é = 245 Spuistraat, Amsterdam. —
A respeito de fornecimentos para Glucksmann confirmo

CARTA DE GEORG COHN COMUNICANDO A LOCALIZAÇÃO DAS FUTURAS INSTALAÇÕES DA FÁBRICA ODEON EM BUENOS AIRES, 1919

ainda, nessa carta, como estava exercendo o controle da fábrica brasileira. Demonstrava, também, preocupação com a atitude que poderia ser tomada pela direção da Odeon, na Europa (leia-se grupo Carl Lindstron), em relação à sua proposta para instalação de uma nova fábrica logo após a guerra.

Em carta datada de 6 de setembro de 1919, duas notícias, dissipando a ansiedade anterior, confirmavam a esperança de sucesso da firma alemã na América do Sul. Na primeira, informava o novo endereço e a qualidade do local encontrado: "Encontrei um bom local para a nossa fábrica em San Fernando (uma pequena cidade a 30 minutos de trem elétrico do centro da cidade), Calle Constituicion 1283 e peço-lhe mandar-me cartas para esse novo endereço" [102]; ainda nessa carta, demonstrava a satisfação com que recebera a aprovação, pela diretoria da Carl Lindstron, em Amsterdã, da sua idéia de instalar a fábrica na Argentina: "Também comunico-lhe que recebi ontem um telegrama de Amsterdã, no qual dizem concordar com a minha idéia de instalar uma fábrica aqui, uma notícia que me agradou muito, porque a incerteza se a minha casa [firma] estivesse de acordo não era muito agradável." [103]

Em fins de outubro, Cohn fornecia novas notícias sobre o andamento da montagem: "Quanto à fábrica daqui comunico-lhe que toda a maquinária das prensas está instalada e que em três dias farei as primeiras experiências de prensagem. Ontem principiei a instalação dos banhos etc. para as matrizes." [104] Corria ainda o ano de 1919.

Incentivado pelo clima de pós-guerra, após as dificuldades de 1918, tudo parecia estar andando satisfatoriamente para a Odeon. Ao final de 1919, a fábrica do Rio de Janeiro recebera, de Buenos Aires e de Montevidéu, inúmeras gravações extras para confeccionar discos. As remessas para Argentina e Uruguai cresceram muito. Várias anotações, no arquivo da Casa Edison, indicavam remessas regulares acima de 15.000 discos de cada vez.

Em relação à fábrica do Rio, Georg Cohn informava que, tão logo as prensas da Argentina funcionassem, voltaria "para ver como marcha a fábrica" e revelava sucesso na tentativa, feita em Buenos Aires, de um novo processo de recuperação de cera, que consistia em raspá-la e não mais derretê-la para novas gravações: "Nós temos raspado muitas ceras só com um pedaço de vidro com bom resultado, uma experiência que repetirei lá na minha próxima estada." [105] Embora experimentalmente, é bem provável ter sido a primeira vez que isso ocorreu. Mais tarde, tornou-se rotina na tecnologia da época.

Apesar dessa série de sucessos, as dificuldades dos últimos anos tinham deixado um clima de insegurança ainda não ultrapassado. Informações colhidas em trechos da correspondência de Georg Cohn indicam o quanto de fragilidade existia nesse mercado: "Outra coisa! Sr. Metz [um dos diretores da fábrica Odeon no Rio de Janeiro] me informou que Gonzaga – com a ajuda de um capitalista – está instalando lá uma fábrica, para fazer concorrência a nós. Naturalmente tenho grande interesse em saber se esta

notícia é verdade ou não e peço-lhe me informar imediatamente o que V.S. sabe, porque este assunto afeta tanto os seus como nossos interesses.

Lembra-se que antes da minha partida falamos a respeito disso? O amigo não acreditava nos rumores, porém segundo notícias que me mandaram parece que alguma coisa está a caminho.

A maneira como ele ameaçou o sr. Metz – que a fábrica pagasse Rs 8:000$000 [oito contos de réis] por certos direitos autorais – permite a conclusão de que ele não evitará meios para fazer mal tanto ao amigo como a nós." [106]

O Gonzaga a quem Georg Cohn se referiu era o português João Baptista Gonzaga. Seu nome verdadeiro, antes de ser adotado como filho de Chiquinha Gonzaga, era João Baptista Fernandes Lage. Em 1919, Gonzaga já trabalhava, havia muitos anos, na Casa Edison, como gerente do setor de gravação. No ano seguinte, associado a outro português, Paulo Lacombe, criou uma sociedade comercial, sob a marca Disco Popular, para fabricação e comércio de discos para gramofone, registrada na Junta Comercial do Rio de Janeiro, em 3 de julho de 1920, sob o nº 16.078.

A Fábrica Popular funcionou durante dois anos em um pequeno galpão de 6.00 x 13.50m, instalado na rua Barão do Bom Retiro 475, no Rio de Janeiro, fundos da residência de João Baptista e Chiquinha Gonzaga. Sua produção era inexpressiva e as gravações, de baixa qualidade. Editou dois selos: um dela própria, o "Popular" e, outro, o "Jurity", especialmente para a loja A Guitarra de Prata de Porfírio Martins. As poucas séries desses selos, apesar da péssima qualidade da gravação, deixaram saldo positivo pelo nível dos artistas apresentados. Destaque-se o lançamento, em disco, do cantor Francisco Alves com interpretação muito fraca da marcha "O Pé de Anjo" de Sinhô. Além dessa, produziu outras gravações, com intérpretes da expressão de Vicente Celestino, do conjunto de Sinhô, do Bloco Fala Meu Louro, todas de má qualidade técnica. Deve-se assinalar, também, que não havia controle na etiquetagem dos discos; o que está impresso no selo poucas vezes corresponde ao que está gravado. Há quem afirme terem sido prensados na própria Popular, o que é verdade. Alguns documentos, dos poucos que restaram dessa fábrica, relacionam equipamentos apontando para a fabricação no local, tais como "um acumulador [prensa] hidráulico para pressão de 40 quilos por centímetro quadrado, polias em ferro forjado com 0.30 de diâmetro por 0.17 de largura [suporte da massa para discos de 27cm], uma máquina para fabricar massa para discos, uma calandra manual".

Cabia a João Gonzaga não só a responsabilidade por toda parte técnica das gravações da Fábrica Popular mas, especificamente, trazer para ela todos os direitos autorais de sua propriedade. Essa responsabilidade explica a surpresa do diretor Metz, da International Talking Machine no Brasil, diante da atitude de João Gonzaga, mas não justi-

fica o receio de Georg Cohn de que essa nova fábrica pudesse abalar ou prejudicar a fábrica Odeon. Na proposição dos objetivos da fábrica de disco Popular constava: "fábrica de discos para gramofone em pequena escala".

DISCO DA FÁBRICA POPULAR DE JOÃO BAPTISTA GONZAGA

**100.** Carta Prescott de 29/11/901 | **101.** Carta Prescott de 30/09/903 | **102.** Carta Georg Cohn de 06/09/919 | **103.** Carta Georg Cohn de 06/09/919 | **104.** Carta Georg Cohn de 17/10/919 | **105.** Carta Georg Cohn de 27/08/920 | **106.** Carta Georg Cohn de 06/09/919

CAPÍTULO 26

# A Crise Mundial do Disco e sua Repercussão no Brasil

I. T. M. C.

RIO DE JANEIRO 6 de Junho 18.

Illm. Sr.,

FRED. FIGNER

N'e s t a .

Amg. e Sr.,

Muito occupado ainda com a fabricação não tive tempo de responder a sua carta do dia 1o. do mez passado, tãopouco confirmar a nossa conversa do dia 14. de Maio e peço desculpar a demora.-

Como não adianta em nada uma discussão dos diversos items da sua estimada carta limito-me confirmar o que propuz e o que fui combinado entre nos.-

A fabrica fornece ate 3o. deste mez os discos por os mesmos preços, que actualmente estão em vigor com a condição que o amigo nos pagara uma certa indemnização depois que o amigo realisou o seu balanço commercial no dia 3o. deste mez.-

Para garantir n'este anno o fornecimento dos discos a sua casa, o amigo nos entrega immediatamente 6o.ooo discos quebrados.-

Nos pagamos estes 6o.ooo discos n'esta forma que do dia 1°. de Julho em diante até 31 de Decembro 1918 o preço para os discos de 27 cm e 1$3oo.

Subscrevo-me com alta estima e consideração

de V.Sr.

Amigo grato

GRANDE PARTE DA MATÉRIA-PRIMA PARA FABRICAÇÃO DE DISCOS PROVINHA DA MOAGEM DE DISCOS QUEBRADOS

Durante a Grande Guerra de 1914 não houve destruição das fábricas alemãs. Apenas, da maioria delas, desviaram-se interesses econômicos, assim como de toda a indústria do disco. A crise, gerada desde 1911, atingiu proporções mais sérias no Brasil a partir de 1916. A instabilidade de preços era uma constante na correspondência trocada entre os vários componentes desse mercado. Dentre os papéis do arquivo da Casa Edison existe uma carta, datada de 1917, da International Talking Machine enviada a Figner e, certamente, a todos os grandes revendedores dos outros países, determinando preços e impondo condições de compra.

No parágrafo III, consta: "Sr. Figner tem a obrigação de comprar pelo menos 100.000 discos por ano; do outro lado ele poderá devolver do seu estoque 10% da compra anual à Fábrica Odeon. Estes discos, embora sejam defeituosos ou tocados, não poderão estar partidos e terão de ser devolvidos à Fábrica com envelopes e caixas, assim como por conta de Sr. Figner. Estes discos serão creditados ao Sr. Figner pelo valor da fatura. Caso o Sr. Figner estiver disposto a desfazer-se de mais discos a Fábrica compra-os já postos na rua 28 de Setembro 50, pelo preço de 1.50 Mk. [marcos alemães] por kg. Estes discos podem ser tocados ou quebrados mesmo de outras marcas que são de boa composição, com exceção dos discos 'Columbia'." [107]

A recusa dos discos Columbia deve-se ao fato de eles conterem, em cada face, uma folha de papel. Nessas folhas, durante a última fase do preparo para prensagem, aplicava-se goma laca. Por ocupar toda a superfície do disco, não podia ser descartada na hora da moagem. Normalmente, os discos só traziam papel na etiqueta central, fácil de ser descartada.

Nessa carta da International Talking Machine, ainda encontramos: "Em consideração aos tempos anormais que não deixam prever se os preços das matérias-primas não subirão, estarão em vigor somente o tempo em que a Fábrica estiver consumindo a matéria-prima ainda existente, e respectivamente poder trabalhar nas condições atuais"; e mais adiante: "Caso durante ou depois da guerra as condições gerais mudarem de tal forma que os gastos da fabricação aumentem consideravelmente,

especialmente em relação aos impostos, força elétrica e consumo de carvão, a Fábrica conserva-se o direito de comunicar ao Sr. Figner três meses antes com o fim de estabelecer novos acordos ou suspender a fabricação, se não houver outra possibilidade. Neste último caso o Sr. Figner não poderá exigir cumprimento do contrato a respeito de fornecimentos ou restituição do dano. Sucede o mesmo se a Fábrica for forçada a fechar por qualquer ordem do governo." [108]

A situação foi-se agravando e, a 6 de junho de 1918, numa carta de Georg Cohn, contendo desabafos pessoais, pode-se constatar a gravidade do problema. Desabafo em português com sotaque alemão: "Nunca perdi da minha vista as nossas amistosas relações comerciais e sempre apreciei devidamente o apoio que o amigo prestou a nós especialmente nestes tempos da guerra. Mas assim como sua situação é excepcional neste momento, não menos é a nossa - eu com certeza pior - e devido à grande responsabilidade que tenho com a fábrica não posso postergar os interesses comerciais aos sentimentos amigáveis.

Tão pouco posso perder da minha vista que os nossos inimigos querem arruinar completamente o nosso comércio - especialmente na América do Sul. Por conseguinte é meu dever velar com a máxima atenção sobre os interesses nossos! Caso o balanço da fábrica no fim do ano dê o mesmo resultado como no ano passado preferiria fechar a fábrica." [109]

Na carta seguinte, com o mesmo sotaque, Cohn faz comentário sobre os discos Fonotipia: "Relativo aos discos Fonotipia comunico-lhe que a mim é indiferente se o amigo compra estes discos ou não. Como são discos de luxo tenho de fabricá-los com mais cuidado, e como tem pouca saída as matrizes se estragam de maneira que muitas vezes tenho de fazer uma nova matriz para fabricar 10 ou 15 discos uma vez só!" [110]

Convém lembrar que, nessa época, a Fonotipia de Milão não era mais a grande gravadora do Teatro Alla Scala mas, apenas, a Agência Geral da Fonotipia Limited de Londres.

Ainda na mesma carta, Georg Cohn alerta Figner quanto à produção de disco para a Casa Edison: "Espero que a situação do comércio de discos, que desde 1913 tem piorado progressivamente, melhore com a paz, e que a minha companhia em continuação de nossas relações comerciais - agora interrompidas - possa continuar com a fabricação, que nos últimos anos, contando só com a produção para seu consumo provou que não pode sustentar-se..." [111]

A crise da indústria do disco, no Brasil, passou por sua fase mais aguda em outubro de 1918: teve de suportar a crise internacional, a promulgação do decreto de proibição de relações comerciais com firmas alemãs e, somada a esses dois fatores, a gripe espanhola que, vinda da Europa, matou milhares de pessoas no Rio de Janeiro. Esses fatos fizeram a direção da Odeon estar propensa a fechar, definitivamente, a fábrica.

Cartas de Georg Cohn datadas de setembro e outubro desse ano de 1918 relatam o desespero que tomou conta do comércio brasileiro, nesse setor:

27 de setembro de 1918: "A fábrica funciona apenas com 5 impressores, espero que o amigo me ajude a manter esses homens. Do contrário tenho de fechar a fábrica." [112]

14 de outubro de 1918: "Comunico-lhe que do pouco pessoal que ainda tenho, quase a metade não apareceu hoje. Por isso fecho a fábrica, por enquanto, até quinta-feira." [113]

5 de novembro de 1918: "Confirmo a sua comunicação verbal que V.S. por imposição do seu governo córtou relações comerciais com a nossa casa; disto resulta que o nosso contrato, que ainda está em vigor, fica sem efeito. Em vista disto e para não parar completamente a fábrica - o que prejudicaria em primeiro lugar o nosso pessoal que precisa agora mais do que antes do trabalho para sair um pouco da miséria das últimas semanas - resolvi fabricar e vender os nossos discos por conta da fábrica.

Sabendo que V.S. pode impedir a tal venda proponho um respectivo acordo a respeito de seus direitos autorais e peço estudar a questão que é urgente." [114]

No segundo semestre de 1919, com o aparecimento de novas tecnologias, surgiram esperanças de recuperação do mercado. Apesar do segredo que, normalmente, as firmas faziam dos novos processos, alguns especialistas como Prescott, sem vínculo com as grandes firmas, os ofereciam a custo relativamente baixo. Naquele momento, novos investimentos surgiam como verdadeira loteria, e eles tentavam.

Em setembro de 1919, Prescott ofereceu a Figner o que havia de melhor: "Quanto ao novo processo de concha de prensagem eu lhe venderei os desenhos para que você possa fazer os moldes necessários em qualquer oficina no Brasil e lhe darei todas as instruções por escrito quanto a seu uso para que você tenha sucesso pela soma de 500 dólares-ouro americanos.

Nesse processo não há necessidade de qualquer apoio em processo anterior, a concha com a matriz é colocada diretamente na fôrma logo que seu lado reverso seja alisado e permanece mantida até ser gasta pelo uso.

Por esse processo, todo o tempo de trabalho e a despesa extra relativa ao processo até então usado é economizado e as conchas podem ser usadas no mesmo dia em que forem retiradas do banho [de galvanoplastia].

As Companhias Columbia e Heinemann ambas estão usando esse processo que julgam muito bem-sucedido.

Eu não tenho moldes para vender, já que não tenho oficina para fazê-los, e você poderá facilmente executá-los corretamente a partir dos desenhos que vou lhe enviar.

Existe, também, um novo processo de prensagem de discos no qual estou interessado em que as prensas hidráulicas foram descartadas e não se usa qualquer energia hidráulica.

As prensas são o que se conhece como prensas de pino, ou de pivô, contendo duas metades com ressaltos que suportam uma matriz em cada uma de modo que ao se unirem num movimento rotativo, os ressaltos produzem a força necessária à prensagem da massa no interior delas. Os moldes são feitos de tal maneira que a água quente e fria passa por eles, primeiro o vapor quente, e depois água fria.

Por esse processo um operador pode prensar cerca de 400 bons discos a cada 10 horas, comparados aos 200 ou 250 pelo método hidráulico antigo. As prensas são fáceis de instalar, sendo pouca a energia requerida por apenas uma haste girando lentamente a partir da qual todas as prensas são movimentadas por uma correia.

A fábrica que prensa os discos Heinemann somente usa esse tipo de prensa, mas não tem nenhuma à venda, por isso vou mandar fazê-las fora e colocá-las à venda. Quando estiverem prontas enviar-lhe-ei os detalhes." [115]

De Buenos Aires, em carta de 17 de outubro de 1919, Georg Cohn fala da oferta de Prescott: "A respeito da carta do sr. Prescott, comunico-lhe o seguinte. No novo processo de fabricar matrizes estou interessado e peço-lhe comprar os desenhos pelo preço de $500, ele pode mandar-me os desenhos diretamente." [116]

Os novos processos não se limitavam somente aos equipamentos. Os componentes integrantes da massa do disco também sofreram melhoramentos. Não no processo em si, mas na forma de comercialização e nas facilidades de uso. Ofereceram-se ao mercado novas formas de mistura, mais práticas e mais baratas. O Brasil, nesse período, foi uma verdadeira ilha rodeada de investidas, comerciais e culturais, por todos os lados.

O pós-guerra trouxe outras formas de superação da crise com o aparecimento de modismos culturais. Observou-se um novo vigor no mercado. Os anos 20 produziram dinâmica acelerada nos processos de divulgação. Foi a época dos ritmos das Américas que, desde o tango argentino ao ragtime e ao fox-trot, invadiram a Europa e, de lá, partiram para o resto do mundo. Paris tornou-se o centro dessa irradiação. O Brasil também contribuiu. O maxixe se fez presente. Como gênero musical, foi confundido e englobado no rol do tango da América do Sul, sem localização geográfica definida. Na realidade, o que o Brasil sofreu, e especialmente o Rio de Janeiro por ser mais cosmopolita, foram contingências sociais e culturais de sentido popular. Foi a época do êxodo de mulheres, principalmente do centro da Europa, trazidas para as zonas de prostituição. Alteraram-se conceitos e costumes.

Duas regiões da cidade concentraram o que se usou chamar zona do mulherio aberto e oficializado: a do Mangue e a da Lapa. Da Lapa, fala-se muito como reduto da música popular de melhor origem. Mas deixemos falar quem conviveu com essa dúvida e sabia e gostava muito de samba: Lúcio Rangel, que numa crônica escreveu: "Mas, se New Orleans e a Lapa, em muitos pontos se encontravam, uma grande deficiência

marca o bairro carioca - a sua música não era em absoluto a nossa música popular. Se na cidade dos Estados Unidos encontrávamos um Jelly-Roll Morton, aqui não víamos o José Barbosa da Silva, o fabuloso Sinhô, perdido nas gafieiras do Catete, pianista do Flor do Abacate, seu supremo título. Também Pixinguinha, o 'Bexiguinha' e não o 'menino bom', como querem alguns estudiosos de uma língua africana que não existe, ficava no seu 'Inferno de Dante', vestido de diabo, lá para os lados da Praça Tiradentes. Não se misturavam com os tocadores de valsas vienenses, não davam confiança às mazurcas que o velho 'João Mangabeira' soprava no seu desconjuntado clarinete. Sorriam quando presenciavam o violinista do '49', da rua da Lapa, cair sobre os fregueses, desequilibrado sobre o estrado, depois de ingerir uma quantidade brutal de chopes, refletida na montanha de cartões que se acumulavam sobre o piano. Visitavam a Lapa, sim, de vez em quando, mas para 'matar o tempo', comer siri e beber a melhor cerveja do Rio. Se não faltava nunca o pintor Virgílio Maurício, morador do Hotel da Lapa, onde hoje é o Cinema Colonial, raras eram as aparições de um Donga, de um Chico Alves ou de um 'Caninha'. Os maiorais preferiam a Praça Onze, lembrando os velhos tempo da Tia Ciata; outros ficavam em seus subúrbios ou bairros distantes. Era mais fácil encontrar sambista no bairro do Estácio, no famoso Café do Compadre, ponto de reunião do Canuto, do Ismael Silva, do Nilton Bastos, ou no Mangue, com seus cafés fartamente iluminados, sempre com choro de flauta, violão e cavaquinho. Por lá andavam o Brancura, o Baiaco e o Nelson Cavaquinho, por lá a festa era fácil e mais barata, as mulheres quase nuas na calçada, fazendo os convites mais despudorados, chamando os passantes sempre com diminutivos, mesmo o lusitano de bastos bigodes: 'Vem cá, bigodãozinho!'

Forçoso é confessar: se a Lapa deu poema de Manuel Bandeira, romance de Luiz Martins, se sobre ela se escreveram cinco mil crônicas, infelizmente não deu a música que seria justo esperar. Tendo todos os elementos inspiradores dos sambistas e chorões, o bairro das 'quatro letras' só muito mais tarde, já em decadência, provocou meia-dúzia de sambas, músicas que não nasceram lá, que usaram o tema apenas como motivo, sem maior ligação com a realidade. A Lapa de Benedito Lacerda e Herivelto Martins, que Francisco Alves cantou, já não era a Lapa dos grandes dias, e o cabaré da Lapa, onde Noel Rosa conheceu certa dama, 'fumando cigarro, derramando champanha no seu soirée', desconfio muito que não existiu... Nunca vi Noel Rosa na Lapa.

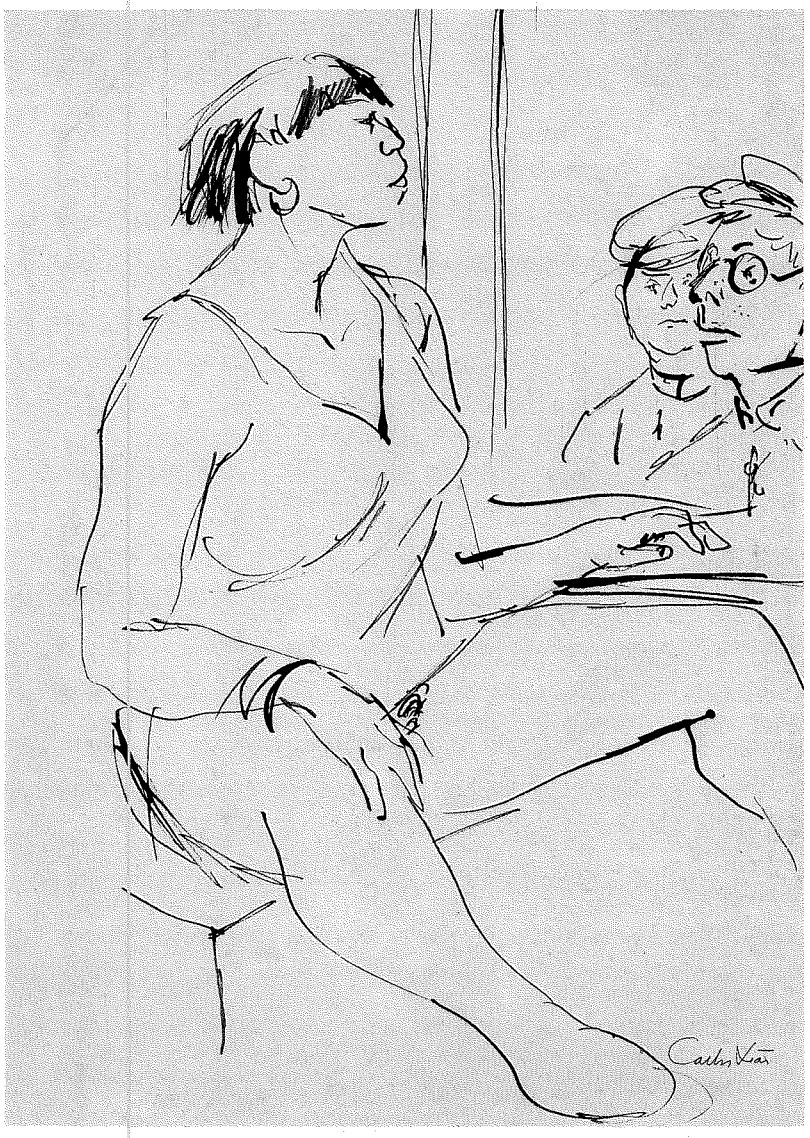
No entanto, a Lapa era um bairro musical. Mas as polacas, que aqui logo se transformavam em francesas, impunham seu gosto nas pensões de mulheres e as canções de Chevalier substituíam o produto nacional, enquanto os louros tomadores de chope, importados da Áustria, iam sapecando de qualquer modo as valsas alegres das cervejarias de Viena, quando não se aventuravam a gênero mais perigoso. E quando

alguém mostrava-se indócil, desejoso dos ritmos da terra, procurando desencavar um cabra de pinho em riste, ou um mulato de gaforinha e pandeiro na mão, sempre havia outro, mais avisado, dando o toque de comando:

- Vamos dar uma voltinha no Mangue..." [117]

Nessas mudanças, a música popular refletiu a verdade desses novos tempos. Predominaram os ritmos norte-americanos leves e alegres que se fixaram especialmente nas marchinhas de carnaval. Das presenças de Duque e dos Oito Batutas, no campo internacional, nada ficou. A música brasileira não tinha levado para a Europa, e nem podia, porque não possuía, os ingredientes necessários à receita açucarada que o cardápio inter-

MANGUE, DESENHO DE CARLOS LEÃO



nacional pedia. Esse tipo de música não tinha nada a ver com o Brasil, e o Brasil muito menos com ela. A nossa música, com ritmo próprio, certamente mudaria o tempero final. Isso, de maneira nenhuma, convinha à tutelada proposição de alegria do pós-guerra.

Toda a década de 20 foi povoada pelas jazz-bands sob forte influência dos ritmos estrangeiros, particularmente norte-americanos. Algumas, com número representativo de gravações como o Jazz-Band Sul-Americano Romeu Silva e o American Jazz-Band Sylvio de Souza. O Jazz-Band Sul-Americano Romeu Silva permaneceu na Europa por quase oito anos, interpretando músicas brasileiras à moda das orquestras americanas. Outras, com menos sucesso, como o Jazz-Band Batalhão Naval, o Jazz-Band Kosarin, o Brazilian Jazz J. Thomaz permaneceram aqui. Com o surgimento delas, foram incorporados instrumentos até então estranhos: a bateria com vassouras, baquetas e pratos; o banjo e o saxofone.

Nas mudanças trazidas por esses novos ritmos, com muitas de suas conseqüências já analisadas, existe uma, talvez a principal, que até hoje não foi cogitada e muito menos devidamente estudada: a caligrafia musical dos arranjos da música popular urbana feita, a partir da década de 20 até o início dos anos 50, que se afigura como uma incógnita.

A mudança mais importante ocorreu na transposição das melodias fornecidas pelos compositores, os chamados "maestros de assobio". Geralmente compradas pelos cantores, essas composições eram levadas para serem escritas pelos arranjadores semi-eruditos que as "civilizavam". O silêncio sobre essas mudanças é particularmente notado nos levantamentos feitos por especialistas em música, tanto teóricos como executantes. Ainda mais sabendo-se que a estrutura das orquestras vinha pronta do exterior, com a quantidade da cada instrumento definida, assinalando a supremacia de metais, em seguida a de cordas e sem grande cogitação para a percussão, nossa principal característica. Quanto aos críticos, pouco se pode falar. Seu interesse, na maioria dos casos, repousa na biografia física do compositor. Os discos originais mesmo, poucos ouviram.

A partir dos anos 20, praticamente toda a música popular gravada em nosso país, concentrada quase que exclusivamente no Rio de Janeiro e São Paulo, teve arranjos feitos por músicos europeus. E eram poucos. Alguns nomes predominaram, por três décadas, como Simon Bountman, Arnold Gluckmann, Romeo Ghipsmann, Isaac Kolman. Não que fossem maus músicos, apenas não eram nativos e muito menos populares. A forma relativamente igual como eles trataram essas orquestrações, acomodando os novos ritmos aos andamentos de gêneros que estavam desaparecendo, durou bastante tempo. Os grandes sambas orfeônicos do Estácio, com arranjos amaxixados feitos por esses músicos na década de 30, são bons exemplos. Os maestros arranjadores, imigrantes do pós-guerra, húngaros, romenos, poloneses, necessitavam de seus empregos. Alguns pareciam ter apreendido, de certa forma, o espírito da nossa música. Mas não

tanto quanto deveriam. O conceito musical dos responsáveis pela divulgação da imagem do Brasil no exterior, presos a um servilismo cultural, ajudava.

Há um exemplo, dentre os muitos ocorridos nos anos 30 e 40, que define a forma equivocada com que se procurava fazer a imagem de nossa cultura popular no exterior. Simon Bountman, regente e orquestrador europeu, trabalhando para a gravadora Odeon, atendeu, a contento, o tal conceito eruditóide, hibridizando duas músicas de grande sucesso popular na época. De um lado, a marcha de André Filho "Cidade Maravilhosa" e, do outro, o samba de Ary Barroso "No Tabuleiro da Bahiana". Disco pomposamente eruditóide, produzido para distribuição especial, com selo impresso em francês, reproduzindo "les soins de la revue brésilienne 'TURISMO'", prensado, em 12 polegadas, pela Odeon sob o nº 5.147 A/B.

Os outros músicos europeus, e com eles alguns brasileiros, continuaram tentando "civilizar", sempre que possível, a criação popular em arranjos de pretensão sinfônica pseudo-erudita. Não tiveram a versatilidade dos arranjos de Pixinguinha, o grande criador, quase somente solicitado para músicas de carnaval e, assim mesmo, dentro do curto contrato com a RCA. Para outros gêneros, muito pouco. Em volume de trabalho, os europeus eram majoritários em relação a Eduardo Souto, José Francisco de Freitas, ao próprio Pixinguinha e outros brasileiros.

É de se perguntar: será que os compositores mantiveram, mais ou menos, a mesma linguagem musical ou era a caligrafia das orquestrações que dava o caráter aparentemente uniforme? Os compositores populares não tinham acesso direto às gravadoras. Alguns, como Ismael Silva, Bide, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e Getúlio Marinho, conseguiam, apenas, fazer parte do ritmo nas gravações de suas músicas. Eles compunham e entregavam, ou vendiam, suas melodias aos cantores que as levavam aos arranjadores e, a elas, algumas vezes, eram até mudadas as letras.

Muito se falou e escreveu sobre a vida pessoal dos compositores mais importantes, mas da caligrafia musical nada, ou quase nada, se comenta. Poucas pessoas têm conhecimento de uma percentagem significativa da obra desses compositores, para uma avaliação aprofundada. Em termos musicais, o que existe hoje são as estruturas, bastante semelhantes, montadas por cada um desses arranjadores nos seus períodos de intervenção. Ainda não foi feita uma análise detalhada da linha melódica e harmônica da obra de cada compositor, e o peso que cada uma representou no todo da música do país. Penso que boa parte da fragilidade musical que se constatou, a partir dos anos 50, provém daí.

Na tradição carnavalesca de crítica e sátira em que o fato é que predominava, a preferência era pela melodia mais fácil e mais conhecida. Plagiou-se desbragadamente por todos os anos 20. Sinhô que o diga. Só no final dessa década, com a volta dos motivos sertanejos, aparecidos com os Turunas da Mauricéia e o Grupo Voz do Sertão,

**CD 2** fx 2 / 7
**CD 3** fx 1

MÚSICA POPULAR GRAVADA PARA DISTRIBUIÇÃO NO EXTERIOR, COM ARRANJO ERUDITÓIDE E PATROCÍNIO OFICIAL

houve uma retomada do caráter nacional. A Festa da Penha também contribuiu muito. A partir de 1922, com a marcha "Sai da Raia" de Sinhô, as músicas de carnaval passaram a ter outro sentido. Passaram a ser muito mais cantadas que dançadas.

Nos primeiros anos da década de 30, com o aumento do período de transmissão das ainda incipientes estações de rádio, passou a haver necessidade de material musical para preencher os espaços entre as programações e, também, para os eventos populares do ano, como São João, Festa da Penha, Natal e particularmente o carnaval. A pouca programação passou, lentamente, a ser ditada pelos "reclames" (nome dado aos anúncios da época). O primeiro programa de rádio com características inteiramente comercias foi o Programa Casé, lançado na Rádio Philips em 14 de fevereiro de 1932. Empreendimento arrojado. Ademar Casé alugou, por 65$000 por mês, o horário das 20 às 24 horas dos domingos para dividi-lo em dois períodos: das 20 às 22 horas música popular e, das 22 às 24, música erudita. O telefone determinava o nível de audiência. No horário da música popular as ligações não paravam e, na erudita, o telefone permanecia em silêncio, apesar de apresentar nomes como Romeu Guipsman, Arnaldo Estrela, Mário de Azevedo e outros. Como dependia de anunciantes, Casé estendeu todo o horário para apresentação

de músicos e cantores populares. O cantor Silvio Salema, com grande penetração no meio, foi encarregado de arranjar os cantores e músicos. Todos queriam participar. O sucesso foi absoluto e estabeleceu o padrão desse novo tipo de diversão, mesclando anúncios, números musicais e prêmios. Os artistas e cantores não se apresentavam como contratados, e não eram. Geralmente anunciados como "estando de passagem pelos nossos estúdios, o cantor fulano de tal apresenta seu número de sucesso." No Programa Casé não havia orquestra, apenas pequenos conjuntos, mais tarde denominados regionais, acompanhavam os cantores. Tinha muito o clima de reunião familiar que era bem o espírito da época. Compunha-se especialmente para o programa. Muitos compositores e cantores surgiram nele. Foi o começo da fase de ouro da música popular e do rádio.

O ano de 1936 marcou o início de profunda transformação quando a Rádio Nacional "profissionalizou" o sistema implantando o que denominou ser tratamento sinfônico. Esse tratamento optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo. Exemplo mais significativo e duradouro é a "Aquarela do Brasil", gravada por Francisco Alves, em agosto de 1939 e lançada, em outubro do mesmo ano, em disco Odeon, com arranjo e regência de Radamés Gnattali realçando os metais e a bateria de Luciano Perrone. Há mesmo quem afirme que a forma rítmica com que a "Aquarela do Brasil" é conhecida, hoje em dia, foi dada por Xavier Cugat durante o período em que Ary Barroso tentou ser arranjador musical dos filmes de Walt Disney, dentro do programa de troca cultural exercido pela Política da Boa Vizinhança.

Essa decantada "profissionalização" culminou por apresentar, no estúdio maior da Rádio Nacional, todo cercado por enormes placas de vidro, como verdadeiro aquário, figuras como João da Baiana, Bide e outros maiorais, fantasiados de casaca de seda branca... Daí em diante, patrocinados por grandes firmas norte-americanas, os programas musicais transmitidos pela Rádio Nacional foram cada vez mais no espelho e semelhança do programa Um Milhão de Melodias, patrocinado pela Coca-Cola, que serviu como padrão desse tratamento pseudo-sinfônico, pensando ser as grandes orquestras melódicas norte-americanas, e nada mais restou.

O Boletim da Rádio Nacional, edição de novembro de 1943, diz bem o conceito a que ela se propunha: "O samba vestia-se pelo figurino dos regionais simplórios, flauta, cavaquinho e violão das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas – coro, tamborins, pandeiros e cuícas. Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e dos terreiros para levá-lo ao Municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. Smoking. Radamés deu uma orquestra ao samba, a orquestra brasileira. Nunca o samba sonhara com uma orquestra assim, e tratado pela cultura e bom gosto do Radamés, o samba começou a viajar pelo país afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional.

Agora o samba possui o seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente indo visitar, pelas ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles da casaca e cartola, gentleman, rapaz de tratamento."

Nas outras estações, o samba urbano, a outra modalidade que conviveu perfeitamente com os grandes sambas orfeônicos do Estácio, trouxe expoentes como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira, Ary Barroso, Assis Valente, Nássara, Wilson Batista e cantores de samba como Aracy de Almeida, Carmem Barbosa, Mário Reis, Luiz Barbosa, Marília Batista, Ciro Monteiro, Vassourinha, Jorge Veiga, Moreira da Silva e, também, Silvio Caldas. Na Rádio Nacional estavam Francisco Alves e Orlando Silva, atendendo mais o gosto cosmopolita da classe média.

A música proveniente do choro, verdadeiramente brasileira, com Pixinguinha e a Velha Guarda, tinha ficado, até a entrada definitiva do bolero no princípio dos anos 50, na Rádio da Prefeitura e na Rádio Tupi.

As transformações operadas e desenvolvidas pela Rádio Nacional não foram por acaso. Anos mais tarde, um símbolo contido numa palavra-chave - JOVEM - fechou todas as portas do que existiu e abriu a possibilidade de tudo poder ser feito numa só direção. Um verdadeiro achado. O que se determinou ser jovem, teoricamente, não tinha passado. E tudo passou a ser jovem, moços e velhos, modos e conceitos, atitudes, métodos de ensino e de educação, tudo nivelado por baixo. E o mercado massificado cada vez mais crescendo, globalizando-se. A música foi a grande arma dessa transformação, de comportamento e de costumes. Referências ao passado tornaram-se pejorativamente românticas; e jovem não podia ser "romântico", virava careta.

Atualmente, talvez para não escorregar no romântico, convencionou-se que os músicos interpretem individualmente suas partes e, no final, um produtor, reunindo todos os momentos gravados e selecionando-os segundo critérios tecnológicos, ou até mesmo pessoais, monta o produto final. Não deixa de ser um critério. Mas o improviso criativo, trazido pelo diálogo musical, este não existirá jamais.

**107.** Arquivo Casa Edison | **108.** Arquivo Casa Edison | **109.** Carta Georg Cohn de 06/06/918 | **110.** Carta Georg Cohn de 11/07/918 | **111.** Carta Georg Cohn de ??/10/918 | **112.** Carta Georg Cohn de 27/09/918 | **113.** Carta Georg Cohn de 14/10/918 | **114.** Carta Georg Cohn de 05/11/918 | **115.** Carta Prescott de 08/09/919 | **116.** Carta Georg Cohn de 17/10/919 | **117.** Rangel, Lúcio – "A Lapa e a Música Popular" in *Antologia da Lapa – Vida boêmia no Rio de ontem* – Editora Leitura S.A. – Rio de Janeiro/1965 – pág. 75/79

Abreu, José Maria de [ 148 ]
AICC - Anglo Italian Commerce Co. [ 82 ]
Almeida Júnior, Fernando Mendes de [ 155 ]
Almeida, Oscar de [ 147 ]
Almirante (Henrique Foreis Domingues) [ 107, 269, 271 ]
Alves, Ataulfo (Ataulfo Alves de Souza) [ 268 ]
Alves, Francisco (Francisco de Morais Alves) [ 69, 225, 236-239, 244, 269, 280, 289, 294-295 ]
Ameno Resedá, rancho [ 142, 146-147 ]
American Graphophone Co. [ 79, 81, 171 ]
American Jazz-Band Sylvio de Souza [ 291 ]
André Filho (Antonio André de Sá Filho) [ 292 ]
André, Edmundo [ 160 ]
Andreozzi, orquestra [ 267 ]
Ao Bogary [ 31-32, 36 ]
Araújo, Mozart de (José Mozart de Araújo) [ 70, 149-151 ]
Augusto, Germano [ 229 ]
Azevedo, Artur [ 26, 149, 246 ]
Azevedo, Leonel [ 69 ]
Azevedo, Mário de [ 293 ]

Babo, Lamartine (Lamartine de Azeredo Babo) [ 268, 271 ]
Bahia, Xisto (Xisto de Paula Bahia) [ 64, 94, 96 ]
Baiaco (Osvaldo Caetano Vasques) [ 289 ]
Baiano (Manoel Pedro dos Santos) [ 66, 68, 94, 96, 130, 147, 149, 160, 207, 249, 266, 268-269 ]
Banda da Casa Edison [ 93, 161 ]
Banda da Força Policial de São Paulo [ 180 ]
Banda do 1º Batalhão da Polícia da Bahia [ 266 ]
Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército [ 179 ]
Banda do Batalhão Naval [ 250, 267 ]
Banda do Corpo de Bombeiros [ 43, 93, 97, 118-119, 131 ]
Banda Ettore Fieramosca [ 180 ]
Banda Odeon [ 245, 266 ]
Banda Veríssimo Glória [ 180 ]
Bandeira, Manuel [ 289 ]
Barbosa, Carmem [ 295 ]
Barbosa, Castro (Joaquim Silvério de Castro Barbosa) [ 69 ]
Barbosa, Domingos Caldas [ 63, 69 ]
Barbosa, Luiz (Luiz dos Santos Barbosa) [ 295 ]
Barbosa, Orestes [ 69 ]
Barbosa, Rui [ 155, 249 ]
Barreto, Lima (Afonso Henriques de Lima Barreto) [ 132, 148 ]
Barros, Creso de [ 179 ]
Barros, João [ 174 ]
Barros, Olavo de [ 160 ]
Barroso, Ary (Ary Evangelista Barroso) [ 271, 292, 294-295 ]
Bastos Tigre, Manoel [ 161, 247 ]
Bastos, Nilton [ 267-268, 289 ]
Batista, Marília (Marília Monteiro de Barros Batista) [ 295 ]
Batista, Wilson (Wilson Batista de Oliveira) [ 268, 295 ]
Beckford, Lord [ 63 ]
Bell, Alexander Graham [ 79 ]
Bell, Chichester [ 79 ]
Berliner Gramophone Co. [ 77-82, 93, 97 ]
Berliner, Emile [ 75-82, 94, 97 ]
Berliner, Joseph [ 94 ]
Bernhardt, Sarah [ 82, 90 ]
Bevilacqua, E. & Cia [ 175 ]
Bide (Alcebíades Maia Barcelos) [ 267-268, 271, 292, 294 ]
Bilac, Olavo (Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac) [ 245, 255 ]
Bittencourt, Djalma [ 222 ]
Bittencourt, João [ 257 ]
Bloco dos Parafusos [ 266 ]
Bocaiúva, Quintino [ 247 ]
Böhm, Júlio [ 179, 187-188 ]
Botão de Rosa, rancho [ 142 ]
Bountman, Simon [ 291-292 ]
Braga, Gaetano [ 106 ]
Braga, Rubem [ 272 ]
Brancura (Sílvio Fernandes) [ 268, 289 ]
Brandão, Aristarcho Dias [ 191 ]
Brazilian Jazz J. Thomaz [ 291 ]
Bugrinha [ 160 ]
Buschman & Guimarães [ 223-224 ]

Cabeça de Porco [ 133 ]
Cada Ano Sai Melhor, bloco [ 267 ]

# Índice Onomástico


Cadete (Manoel Evêncio da Costa Moreira) [ 68, 96 ]
Calado, Joaquim (Joaquim Antonio da Silva Calado) [ 138 ]
Caldas, Silvio (Silvio Narciso de Figueiredo Caldas) [ 69, 295 ]
Canaro, Francisco [ 197 ]
Caninha (José Luiz de Moraes) [ 156, 257, 259, 267, 271, 289 ]
Canuto (Diocleciano da Silva Paranhos) [ 289 ]
Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa) [ 271 ]
Caprichosos da Estopa, rancho [ 146 ]
Cardoso de Meneses, Oswaldo [ 148, 271 ]
Cartola (Agenor de Oliveira) [ 271 ]
Caruso, Enrico [ 82, 90 ]
Casa Edison [ 9, 20, 34, 36, 40, 42-45, 50-51, 56, 66-69, 71, 86-87, 93-94, 96-97, 105, 116, 123-125, 129-131, 147-149, 161, 172-173, 179-180, 182-183, 186-188, 190, 196-198, 207-209, 214, 216-217, 220-223, 236, 238, 240, 245, 248, 255, 266, 269, 271, 277, 279-280, 285-286 ]
Casa Faulhaber [ 166, 191, 221 ]
Casa Hartlieb [ 67, 179-180 ]
Casado, Júlio [ 271 ]
Casé, Ademar [ 293 ]
Catolé (Henrique Viana) [ 257 ]
Catulo (Catulo da Paixão Cearense) [ 62, 64 ]
Cavalcanti, Aurélio [ 148 ]
Caymmi, Dorival [ 268, 295 ]
Celestino, Vicente (Antonio Vicente Filipe Celestino) [ 280 ]
Chagas, João (João Pinheiro Chagas) [ 151 ]
Chaves, Henrique [ 160 ]
Chico da Baiana (Francisco A. da Rocha) [ 131 ]
China (Otávio da Rocha Vianna) [ 249, 266, 271 ]
Choro Carioca [ 138, 190-191 ]
Chuveiro de Prata, rancho [ 146 ]
Cidade Nova [ 137, 140, 146-148, 151, 158, 259 ]
Cilindros Phrynis [ 34, 36, 39 ]
Coelho, Batista [ 161 ]
Coelho, Santos [ 160 ]
Cohn, Georg [ 202-203, 205, 211, 277-281, 286-288 ]
Colás, Álvaro [ 131 ]
Columbia Gramophone de Londres [ 235 ]
Columbia Graphophone Co. [ 10, 17, 46, 79, 81, 172-174, 213 ]
Columbia Phonograph Co. General [ 171-174, 221, 285, 287 ]
Concha de Ouro, rancho [ 145 ]
Conselheiro, Antônio [ 133 ]
Consolidated Talking Machine Corporation [ 78, 82 ]
Corrêa, Domingos [ 160 ]
Correia, Viriato [ 241 ]
Cortes, Araci (Zilda de Carvalho Espíndola) [ 156 ]
Costa, Claudino (Claudino Manoel da Costa) [ 131, 221 ]
Cruz, Artur [ 257 ]
Cruz, Oswaldo (Oswaldo Gonçalves da Cruz) [ 130 ]
Cugat, Xavier [ 294 ]
Cunha, João [ 71 ]

D'Erlanger, Frederic [ 124 ]
Davidson Pullen & Cia. [ 36, 51 ]
Deixa Falar, bloco [ 267-268 ]
Delgado, Pepa [ 149, 158, 161 ]
Desafiadores do Norte [ 9 ]
Disney, Walt [ 294 ]
Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) [ 145, 250, 257, 259, 266, 271, 289 ]
Du Moncel, conde [ 20-21 ]
Duncan, Isadora [ 156 ]
Duque (Antônio Lopes Amorim Diniz) [ 155-156, 290 ]
Dutra, Otávio [ 179 ]

Echo Phonographico [ 54-57 ]
Edison, Thomas Alva [ 18-19, 21, 27, 33, 51, 79 ]
Edmundo, Luiz (Luiz de Mello Pereira da Costa) [ 33, 155 ]
Elefante Branco, rancho [ 142 ]
Estrela, Arnaldo (Arnaldo de Azevedo Estrela) [ 293 ]

Faraj, Jorge (Jorge Vidal Faraj) [ 69 ]
Favela [ 131, 133 ]
Favorite, discos [ 166 ]
Fereira, Hilário Jovino [ 145, 146, 269 ]
Festa da Penha [ 9, 254-257, 259, 293 ]
Figner, Ester [ 201 ]
Figner, Fred (Frederico Figner) [ 9, 11, 16-18, 20, 22-25, 31,

33-34, 36, 40-41, 46, 51, 55-56, 66-69, 75, 87-88, 90-91, 92-94, 96-98, 102-103, 105, 109, 112, 117-118, 123-125, 138, 147, 165-166, 171-175, 179-181, 187-189, 195-196, 198, 200-201, 203, 205, 207-209, 211, 221, 223-225, 235-237, 238-241, 277, 285-287 ]
Figner, Gustavo [ 55, 172, 179, 187, 189 ]
Figner, Ludovico [ 187 ]
Figueiredo, Maurício [ 248 ]
Filhas da Jardineira, rancho [ 146, 269 ]
Filhos da Primavera, cordão [ 269 ]
Flor da Jardineira, A, rancho [ 269 ]
Flor de Romã, rancho [ 142 ]
Flor do Abacate, rancho [ 142, 146-147, 190, 289 ]
Fonotipia Company [ 97, 107 ]
Fonotipia Company de Londres [ 124, 204 ]
Fossati, Cesare [ 179 ]
Fossati, Olga [ 179 ]
França, Eduardo [ 270-271 ]
França, Luiz [ 145 ]
Franco, Pedrinho [ 257 ]
Freire Júnior (Francisco José de Freire Junior) [ 69, 269 ]
Freitas, José Francisco de (Freitinhas) [ 292 ]

Gadé (Osvaldo Chaves Ribeiro) [ 148 ]
Gaetto, Otaviano de Lima [ 106 ]
Gardel, Carlos [ 197 ]
Garibaldi, Albertino [ 257 ]
Geraldos, Os (Geraldo Magalhães e Nina Teixeira) [ 149, 174 ]
Ghipsmann, Romeu [ 291 ]
Giordano, Umberto [ 124 ]
Gloestzner, Raymond [ 82 ]
Gluckmann, Arnold [ 291 ]
Gnattali, Radamés [ 294 ]
Gomes de Souza, Arnaldo [ 159 ]
Gonçalves Pinto, Alexandre (Animal) [ 141 ]
Gonzaga, Chiquinha (Francisca Edwiges Neves Gonzaga) [ 138, 148-149, 154-155, 222-224, 250, 265, 280 ]
Gonzaga, João Baptista (João Baptista Fernandes Lage [ 66, 207, 280 ]
Gouveia, Bandeira [ 154 ]
Gregoris, Avelino Nunes [ 200 ]
Grupo Chiquinha Gonzaga [ 148 ]
Grupo da Cidade Nova [ 148 ]
Grupo de Caxangá [ 257 ]
Grupo do Canhoto [ 180 ]
Grupo do Honório [ 148 ]
Grupo do Louro [ 105 ]
Grupo do Malaquias (Manoel Malaquias Filho) [ 138, 148 ]
Grupo do Moringa (José Napolitano) [ 269 ]
Grupo do Ulisses [ 180 ]
Grupo Fala Meu Louro [ 269, 280 ]
Grupo Luiz de Souza [ 148 ]
Grupo Lulu o Cavaquinho [ 148 ]
Grupo Lupércio Vieira [ 180 ]
Grupo Manoel Pereira [ 179 ]
Grupo O Passos no Choro [ 148, 268 ]
Grupo Pixinguinha [ 250 ]
Grupo Quincas Laranjeira [ 148 ]
Grupo Reis de Ouros [ 143 ]
Grupo Terror dos Facões [ 179 ]
Grupo Voz do Sertão [ 292 ]
Guerra Peixe, Cesar [ 153 ]
Guimarães, Djalma [ 271 ]

Hagen [ 89-90, 93, 96-98, 195, 277 ]
Hartlieb, Lili [ 179 ]
Hartlieb, Theodoro [ 67, 180 ]
Hermes da Fonseca, Marechal [ 154-155 ]
Higgins, Harry Vincent [ 124 ]
Hopkins, Charles J. [ 173-174 ]

Iaiá Me Deixe, rancho [ 146 ]
Inana [ 25-26 ]
International Talking Machine-Odeon [ 36, 75, 83, 90, 93-94, 96-98, 103, 107, 123, 165-166, 188, 195, 200-201 ]
International Zonophone Co. [ 33, 87, 93, 123 ]
Irineu Batina (Irineu Gomes de Almeida) [ 118, 147, 191 ]

J.S. Gaspar [ 229 ]
Jararaca (José Luiz Calazans) e Ratinho (Severino Rangel) [ 156 ]
Jardim, Eugênio [ 118 ]
Jardim, Silva [ 248 ]
Jardineira, rancho [ 269 ]
Jazz-Band Sul-Americano Romeu Silva [ 291 ]
Jazz-Band Kosarin [ 291 ]
Joana do Passarinho [ 145 ]
João da Baiana (João Machado Guedes) [ 145-146, 292, 294 ]
João da Mocotina [ 145 ]
João da Praia [ 147 ]
João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga) [ 271 ]
João do Rio (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) [ 64, 142, 158, 261 ]

João Pernambuco (João Teixeira Guimarães) [ 257 ]
Johnson, Eldridge [ 74, 78-79, 81-82, 93-94 ]
Jota Efegê (João Ferreira Gomes) [ 145, 249 ]
Julinho Violão (Júlio dos Santos) [ 267 ]

Kalixto (Kalixto Cordeiro) [ 140, 254, 258, 260, 264 ]
Kananga do Japão [ 146 ]
Kid Pepe (José Gelsomino) [ 229 ]
Kinetoscópio [ 23-25, 75 ]
Koëhler, Ernesto [ 106 ]
Kolman, Isaac [ 291 ]

Lacerda, Benedito [ 269, 271, 289 ]
Lacombe, Paulo [ 280 ]
Le Zut (Francisco Marques) [ 156-157 ]
Leal, Aurelino (Aurelino de Araújo Leal) [ 259, 266 ]
Leão Coroado, rancho [ 142 ]
Leonetti, Savério [ 179-180, 187-190 ]
Lima, Francisco Oliveira [ 180 ]
Lindstron, Carl [ 124, 163-164, 166-167, 188, 196-197, 209, 235, 279 ]
Lírio do Amor, rancho [ 146 ]
Lobo, Aristides [ 249 ]
Lopes, Júlio [ 179 ]
Lourival, Uriel [ 69 ]
Louro (Lourival Inácio de Carvalho) [ 105, 259 ]
Lyra, Abdon [ 271 ]

Macaco É Outro, rancho [ 146 ]
Magalhães, Geraldo [ 68, 130, 157 ]
Manarezzi, Aurora [ 149 ]
Maria Lina [ 155 ]
Marinho, Getúlio (Amor) [ 145, 267, 271, 292 ]
Martins, Eduardo [ 179 ]
Martins, Herivelto (Herivelto de Oliveira Martins) [ 289 ]
Martins, Luiz [ 289 ]
Martins, Porfírio [ 280 ]
Martins, Tito [ 154 ]
Matos, Honório de [ 257 ]
Maurício, Virgílio [ 289 ]
Mauro, Phillip [ 79, 81 ]
Medeiros, Anacleto de (Anacleto Augusto de Medeiros) [ 43, 118, 119, 154, 208 ]
Mello Moraes Filho (Alexandre José de Mello Moraes Filho) [ 22, 71 ]
Mello Moraes, Henrique de [ 69 ]
Mesquita, Amélia [ 96 ]
Mesquita, Henrique Alves de [ 149 ]
Metz (diretor da Odeon) [ 279-280 ]
Michaelis, Alfredo [ 124 ]
Mimosas Cravinas, rancho [ 142, 146 ]
Modrone, Umberto Visconti de [ 124 ]
Monteiro, Ciro [ 295 ]
Morais, Prudente de [ 66 ]
Moreira da Silva, Antonio [ 295 ]
Moreira, Izaltina [ 160 ]
Moreno, Octávio Dias [ 147 ]
Mossurunga, Bento (Bento João de Albuquerque Mossurunga) [ 271 ]

Nássara, Antonio Gabriel [ 271, 295 ]
National Gramophone Co. of Yonkers [ 81 ]
National Gramophone Company [ 79, 81 ]
Nazareth, Ernesto (Ernesto Júlio de Nazareth) [ 138, 148-150, 154 ]
Neco (Manoel Antenor de Souza) [ 221-222 ]
Negri, Adele [ 160 ]
Nelson Cavaquinho (Nelson Artur da Silva) [ 289 ]
Neves, Cândido das (Índio) [ 67-69 ]
Neves, Eduardo das (Eduardo Sebastião das Neves) [ 64, 66-69, 160, 208 ]
Nola [ 257, 259 ]
Nonô (Romualdo Peixoto) [ 148 ]
Nozinho [ 68 ]

Odeon, Fábrica [ 103, 107, 147, 179-180, 187-188, 190, 194, 198, 203-204, 208, 211, 277-279, 281, 285 ]
Oliveira, Afonso de [ 160 ]
Oliveira, Antenor de [ 147 ]
Oliveira, Arquimedes de [ 161, 247 ]
Oliveira, Bonfiglio de [ 147, 191 ]
Oliveira, Napoleão de [ 147 ]
Oliveira, Zaíra [ 147 ]
Orquestra Passos [ 269 ]
Osvaldo Boi da Papoula (Osvaldo dos Santos Lisboa) [ 267-268 ]
Ovale, Jaime (Jaime Rojas de Aragon y Ovale) [ 257 ]
Owen, William Barry [ 93 ]

Paes, Álvaro [ 131 ]
Palmieri, Raul [ 257 ]
Pancoast, Edward [ 82 ]
Papoula do Japão, rancho [ 142 ]

Paredes, José Nogueira de Azevedo [ 245 ]
Parlophon [ 69, 166, 209, 213, 225, 237, 239-240 ]
Patente 3.465 [ 109-111, 113 ]
Patrocínio, José do [ 247 ]
Pavilhão Mourisco [ 132-133 ]
Pavolide, conde de [ 70 ]
Pereira, Geraldo [ 268, 295 ]
Perrone, Luciano [ 294 ]
Petit, Adhemar Napoleon [ 75, 87, 111, 188 ]
Phoenix [ 147, 179, 186-191 ]
Pimentel, Albertino Inácio (Carramona) [ 118 ]
Pinheiro, Mário [ 68, 96, 103, 130, 149, 161, 169 (abertura de capítulo), 172-174, 191 ]
Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho) [ 118, 138-139, 156, 191, 249-250, 257, 259, 266, 271, 289, 292, 295 ]
Platche [ 209 ]
Popular, Fábrica [ 221, 280-281 ]
Porto, Humberto [ 269, 271 ]
Prazeres, Heitor dos [ 267-268, 292 ]
Prescott, Frederich M. [ 33, 73 (abertura de capítulo), 75, 82-83, 87, 88-91, 93-94, 95-97, 123, 125, 165-166, 188, 195, 277, 287-288 ]
Presépios [ 142 ]
Preuss, Oscar C. [ 179-180 ]

Quincas Laranjeira (Joaquim Francisco dos Santos) [ 259 ]

Rabelo, Laurindo José da Silva [ 64, 71 ]
Rabelo, Mário de São João [ 268 ]
Rádio Nacional [ 197, 230, 294-295 ]
Rangel, Lúcio [ 288 ]
Recreio das Flores, rancho [ 142 ]
Reichau, Barão Von [ 154 ]
Reinado de Siva, rancho [ 146 ]
Reis, Júlio (Júlio César do Lago Reis) [ 106, 148 ]
Reis, Mário (Mário da Silveira Reis) [ 225, 295 ]
Revolta de Canudos [ 133, 137 ]
Ricordi, Tito [ 124 ]
Rielli, Giuseppe [ 180-181 ]
Rink, Emil [ 165, 195, 200 ]
Rocha, Casemiro (Casemiro Gonçalves da Rocha) [ 103, 118, 131, 147, 221 ]
Rodde, F. [ 20 ]
Roeder, Arthur [ 240 ]
Roldan, Roberto [ 105 ]
Rosa, Noel (Noel de Medeiros Rosa) [ 268, 271, 289, 295 ]
Rosa Branca, rancho [ 142 ]
Rosembaum, Martin [ 235 ]

Sacramento, Paulino (Paulino Pinto do Sacramento) [ 26, 118 ]
Salema, Silvio [ 294 ]
Sampaio, Moreira [ 26, 149 ]
Sanders, Joseph [ 94 ]
Sandim, Álvaro [ 147 ]
Sant'Anna, Arlindo Vieira [ 105 ]
Santos Dumont, Alberto [ 64-65 ]
Santos, Antônio Ribeiro dos [ 69 ]
Sayão, Pedro [ 240 ]
Seaman National Gramophone Company [ 79 ]
Seaman, Frank [ 79, 81-82, 93 ]
Sedá (J.S. Gaspar) [ 229 ]
Segreto, Pascoal [ 158 ]
Serpente de Ouro, rancho [ 142 ]
Shaw, Bernard Wilson [ 46 ]
Silva, Alfredo [ 131 ]
Silva, Ismael [ 267-268, 271. 289, 292 ]
Silva, Orlando (Orlando Garcia da Silva) [ 69, 269, 295 ]
Silva, Patápio [ 105-107, 205 ]
Silva, R. Gani [ 147 ]
Silva, Romeu [ 147 ]
Sinhô (José Barbosa da Silva) [ 68, 147-148, 154, 249-250, 259, 264, 266-267, 269, 271, 280, 289, 292-293 ]
Siqueira, Baptista (João Baptista Siqueira) [ 70-71 ]
Smoot, John D. [ 82 ]
Società Italiana di Fonotipia [ 124 ]
Souto, Eduardo [ 147, 237, 239-240, 292 ]
Souza, Carlos Monteiro de [ 22 ]
Souza, Henrique Manuel [ 257 ]
Stafford [ 63 ]
Stokowski, Leopold [ 10 ]
Strauss, Rudolph [ 208-209 ]

Tainter, Charles [ 79 ]
Tapajós, Paulo (Paulo Tapajós Gomes) [ 69 ]
Teffé, Nair de [ 155 ]
Telephon-Fabrik Berliner [ 94, 97 ]
Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida) [ 266, 289 ]
Tinhorão, José Ramos [ 221 ]
Tolosa (Antonio Pereira Guimarães) [ 156 ]
Transoceanic-Odeon [ 208-209, 212, 235-237, 239-240 ]
Treschak, Adolph [ 105 ]

Triunfo das Camélias, rancho [ 146 ]
Trovão, Lopes [ 248 ]
Tupinambá, Marcelo (Fernando Lobo) [ 154 ]
Turunas da Mauricéia [ 9, 292 ]
Tute (Arthur de Souza Nascimento) [ 131 ]

Ullman, Charles [ 36, 82-83 ]
Ullman, Julles [ 36, 82-83 ]
United States Gramophone Co. [ 79, 81 ]
Universal Talking Machine [ 81, 90, 123 ]

Valente, Assis (José de Assis Valente) [ 268, 270, 295 ]
Vasques, Correia [ 265 ]
Vassourinha (Mário Ramos) [ 295 ]
Vassourinhas, cordão [ 259 ]
Vaz, José [ 160 ]
Vê Se Pode [ 267 ]
Veiga, Jorge [ 295 ]
Verdi, Giuseppe [ 23 ]
Veríssimo Glória, banda [ 180 ]
Victor Talking Machine [ 78, 123 ]
Vieira, Roldão [ 271 ]
Villa-Lobos, Heitor [ 8 ]
Viriato (Viriato Figueira da Silva) [ 105 ]
Vulcanite [ 32, 77 ]

William, E. Trevor [ 93 ]

Zon-O-Phone [ 12-123, 130, 149, 276 ]

AGORA É CINZA | *samba* | CD 4 fx 15 [ 267 ]
AUTORES Alcebíades Barcelos (Bide) e Armando Vieira Marçal
INTÉRPRETE Mario Reis e Diabos do Céu
Victor 33728-A

AI AMOR | *marcha carnavalesca* | CD 3 fx 3 [ 269 ]
AUTOR J.F. Freire Júnior
INTÉRPRETE Baiano
Odeon Record 121974

AI SEU MÉ! | *marcha política* | CD 2 fx 12 [ 269 ]
AUTORES Freire Júnior e E. Sampaio
INTÉRPRETE Orquestra Pan American do Cassino Copacabana
Odeon 123251

ALVORADA DAS ROSAS CD 1 fx 9 [ 106 ]
AUTOR Júlio Reis
INTÉRPRETE Patápio Silva
Odeon Record 40051 (RX-62)

AMAR | *samba* | CD 4 fx 11 [ 271 ]
AUTORES Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos
INTÉRPRETE Chico Viola e Bambas do Estácio
Parlophon 13375-B

AMOR DE MALANDRO | *samba* | CD 4 fx 4 [ 271 ]
AUTORES Francisco Alves e Freire Júnior (Verdadeiro autor: Ismael Silva)
INTÉRPRETE Francisco Alves e Orquestra Pan American
Odeon 10424-A

O ANGU DO BARÃO CD 1 fx 4 [ 94 ]
AUTOR Ernesto de Souza
INTÉRPRETE Baiano
Zon-O-Phone X-670

APANHEI-TE CAVAQUINHO | *polca* | CD 2 fx 17 [ 148 ]
AUTOR Ernesto Nazareth
INTÉRPRETE Grupo O Passos no Choro
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 121136

ARRASTA A SANDÁLIA | *samba* | CD 4 fx 13 [ 268 ]
AUTORES Osvaldo Vasques e Aurélio Gomes
INTÉRPRETE Antônio Moreira da Silva e Gente do Morro
Columbia 22165-B

ATRAENTE | *polca* | CD 2 fx 6 [ 148 ]
AUTORA Chiquinha Gonzaga
INTÉRPRETE Grupo Chiquinha Gonzaga
Cavaquinho, flauta, violão e piano
Columbia Record B 127 (11773) (11773-1-2)

AURORA SORRINDO | *choro* | CD 3 fx 20 [ 137 ]
AUTOR E.A. Nascimento
INTÉRPRETE Elídio Pimentel
Violão, cavaquinho, saxofone e trombone
Odeon Record 122179

BAMBO BAMBU | *embolada musical* | CD 2 fx 2 [ 292 ]
AUTORES Patrício Teixeira e Ernesto dos Santos (Donga)
INTÉRPRETE Patrício Teixeira
Odeon 122961

BOCETA DE RAPÉ | *cançoneta* | CD 1 fx 24 [ 160 ]
AUTOR ?
INTÉRPRETE Mario Pinheiro
Odeon Record 40643

BREJEIRO | *tango* | CD 1 fx 7 [ 149 ]
AUTOR Ernesto Nazareth
INTÉRPRETE Banda do Corpo de Bombeiros
Odeon Record 40572

CABEÇA DE PORCO | *maxixe* | CD 1 fx 3 [ 133 ]
AUTOR Anacleto de Medeiros
INTÉRPRETE Banda do Corpo de Bombeiros
Odeon Record 40621

CABIDE DE MOLAMBO | *samba* | CD 4 fx 20 [ 267 ]
AUTOR João da Baiana
INTÉRPRETE Patrício Teixeira com Orquestra Copacabana
Odeon 10883-A

# Índice das Ilustrações Musicais


CABOCLA DE CAXANGÁ CD 2 fx 3 [ 180 ]
AUTOR João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense
INTÉRPRETE Grupo O Passos no Choro
Odeon Record 120954

CANDINHO, DÊ SUAS ORDENS | *polca* | CD 2 fx 5 [ 137 ]
AUTOR ? (Albertino Pimentel?)
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Odeon Record 108736

CANSEI | *samba-canção* | CD 4 fx 26 [ 267 ]
AUTOR José Barbosa da Silva (Sinhô)
INTÉRPRETE Mario Reis e Orquestra Pan American
Odeon 10459-B

CARNAVAL DE 1906 | *dobrado* | CD 1 fx 19 [ 147 ]
AUTOR ?
INTÉRPRETE Rancho Ameno Resedá
Gran Record Brazil 70244

CASSINO MAXIXE | *maxixe* | CD 3 fx 8 [ 151 ]
AUTOR José Barbosa da Silva (Sinhô)
INTÉRPRETE Francisco Alves e Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana
Odeon Record 123272

CHAVE DE OURO | *schottisch* | CD 1 fx 17 [ 138 ]
AUTOR Américo Faria
INTÉRPRETE Quarteto da Casa Faulhaber e Co.
Favorite Record 1-450086 (11559-0)

CHORO E POESIA | *polca* | CD 2 fx 8 [ 137 ]
AUTOR Pedro de Alcântara
INTÉRPRETES Pedro de Alcântara e Ernesto Nazareth
Flautim e piano
Odeon Record 108788 (XR-1461)

CIGANA DE CATUMBI | *maxixe* | CD 3 fx 12 [ 151 ]
AUTOR José Resende
INTÉRPRETE Orquestra Cícero
Odeon 122734

A CONQUISTA DO AR (SANTOS DUMONT) | *marcha* | CD 1 fx 2 [ 64 ]
AUTOR Eduardo das Neves
INTÉRPRETE Baiano
Zon-O-Phone X-621

CRISTO NASCEU NA BAHIA | *maxixe* | CD 3 fx 15 [ 151 ]
AUTOR Sebastião Cyrino
INTÉRPRETE Arthur Castro (tenor), coro e American Jazz-Band Sylvio de Souza
Odeon 123124

CRUZES, MINHA PRIMA! | *polca* | CD 2 fx 1 [ 137 ]
AUTOR Joaquim Antônio da Silva Callado Jr.
INTÉRPRETE Agenor Bens e Arthur Camillo
Solo de flauta com acompanhamento de piano
Odeon Record 120672

DEIXA ESSA MULHER CHORAR | *samba* | CD 4 fx 14 [ 268 ]
AUTOR Sylvio Fernandes (Brancura)
INTÉRPRETE Mario Reis e Francisco Alves com Orquestra Copacabana
Odeon 10715-A

DEIXASTE MEU LAR | *samba* | CD 4 fx 5 [ 267 ]
AUTOR Heitor dos Prazeres
INTÉRPRETE Mario Reis e Orquestra Pan American
Arranjo de Francisco Alves
Odeon 10506-A

DESPREZADO | *maxixe* | CD 3 fx 19 [ 151 ]
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Orquestra Típica Pixinguinha-Donga
Parlophon 12893-A

OS DOIS QUE SE GOSTAM | *tango* | CD 3 fx 14 [ 250 ]
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Grupo Pixinguinha
Odeon 121613

DOMINGO EU VOU LÁ | *samba* | CD 2 fx 13 | 137
AUTOR José Luis de Moraes (Caninha)
INTÉRPRETE Grupo Pixinguinha
Odeon Record 122101

DORINHA, MEU AMOR | *samba* | CD 4 fx 19 | 268
AUTOR José Francisco de Freitas
INTÉRPRETE Mario Reis e Orquestra Pan American
Odeon 10299-A

ESCOVADO | *tango brasileiro* | CD 3 fx 18 | 148
AUTOR Ernesto Nazareth
INTÉRPRETE Ernesto Nazareth
Odeon 10718-B

A ESPINGARDA | *embolada alagoana* | CD 3 fx 1 | 292
AUTOR José Luiz Calazans (Jararaca)
INTÉRPRETE Baiano
Odeon Record 122102

ESQUECER E PERDOAR | *samba* | CD 4 fx 8 | 268
AUTORES Canuto e Noel Rosa
INTÉRPRETE Canuto e Orquestra Guanabara
Parlophon 13349-B

ESSA NÊGA QUÉ ME DÁ | *samba carnavalesco* | CD 2 fx 19 | 157
AUTORES José Luiz de Moraes (Caninha) e Francisco Marques (Le Zut)
INTÉRPRETE Grupo da Moringa
Clarinete, cavaquinho, violão e trombone
Odeon 121958

EU AGORA FIQUEI MAL | *samba* | CD 4 fx 9 | 268
AUTORES Noel Rosa e Antenor Gargalhada
INTÉRPRETE Canuto e Orquestra Guanabara
Parlophon 13349-A

EU TAMBÉM VOU | *samba* | CD 3 fx 4 | 137
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Grupo Pixinguinha
Odeon Record 122100

FANDANGUASSU | *maxixe* | CD 1 fx 14 | 94
AUTOR ?
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Zon-O-Phone X-597

O FIGNER BRINCANDO | *polca* | CD 3 fx 17 | 137
AUTOR Antonio Maria Passos
INTÉRPRETE Grupo Chiquinha Gonzaga
Odeon Record 120926

FLOR DO MAL (SAUDADE ETERNA) | *valsa* | CD 2 fx 15 | 160
AUTOR Santos Coelho
INTÉRPRETE Grupo O Passos no Choro
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 121137

GUARÁ | *polca* | CD 2 fx 14 | 191
AUTOR Bonfiglio de Oliveira
INTÉRPRETE Choro Carioca
Flauta, flautim, pistão, cavaquinhos e violões
Phoenix 70653

HINO NACIONAL CD 1 fx 1 | 91
AUTORES Francisco Manoel da Silva e Osório Duque Estrada
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Zon-O-Phone 10187

IARA | *schottisch* | CD 1 fx 11 | 138
AUTOR Anacleto de Medeiros
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Odeon Record 108111

IRONIA | *samba* | CD 4 fx 7 | 271
AUTORES Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos
INTÉRPRETE Chico Viola e Bambas do Estácio
Odeon 10767-B

ISTO É BOM | *lundu* | CD 1 fx 10 | 67
AUTOR Xisto Bahia
INTÉRPRETE Eduardo das Neves
Odeon Record 108076

LUAR DE PAQUETÁ | *fado-tango* | CD 3 fx 5 | 69
AUTORES J. Freire Júnior e Hermes Fontes
INTÉRPRETE Baiano
Odeon 122064

LUNDU DO BAIANO (BOLIM BOLACHO) CD 1 fx 16 | 94
AUTOR ?
INTÉRPRETE Baiano
Zon-O-Phone X-1032

MACUMBA | *ponto de Inhassã* | CD 4 fx 1
AUTORES Eloy Anthero Dias e Getulio Marinho
INTÉRPRETE Eloy Dias e Getulio Marinho com Conjunto Africano
Odeon 10679-B (3860)

A MALANDRAGEM | *samba* | CD 4 fx 2 | 267
AUTOR Francisco Alves (Verdadeiro autor: Alcebíades Barcelos)
INTÉRPRETE Francisco Alves e Orquestra Pan American
Odeon 10113-B

O MALANDRINHO | *maxixe carioca* | CD 3 fx 6 | 151
AUTOR Bonfiglio de Oliveira
INTÉRPRETE Edgar de Freitas e Grupo Donga
Odeon 122906

O MAXIXE | *tango* | CD 3 fx 2 | 179
AUTOR Octávio Dutra
INTÉRPRETE Grupo Terror dos Facões
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 120692

O MEU BOI MORREU | *cantiga nortista* | CD 2 fx 7 | 292
AUTOR Luiz Moreira
INTÉRPRETES Baiano, Eduardo e coro
Odeon Record 121054

NEM É BOM FALAR | *samba* | CD 4 fx 24 | 271
AUTORES Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos
INTÉRPRETE Chico Viola e Bambas do Estácio
Odeon 10745-A

NO BICO DA CHALEIRA | *polca* | CD 1 fx 8 | 204
AUTOR José da Costa Junior (Juca Storoni)
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Odeon Record 108086

NOVO AMOR | *samba* | CD 4 fx 18 | 271
AUTOR Ismael Silva
INTÉRPRETE Mario Reis e Orquestra Pan American
Odeon 10357-A

OS OITO BATUTAS | *tango* | CD 2 fx 9 | 137
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Grupo Pixinguinha
Odeon 121260

OLHA O POSTE!... | *polca* | CD 2 fx 11 | 179
AUTOR Octávio Dutra
INTÉRPRETE Grupo Terror dos Facões
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 120727

PAPAGAIO COME MILHO (A DOR DÓI) | *samba* | CD 3 fx 9 | 267
AUTOR Francisco A. Rocha
INTÉRPRETE Baiano
Odeon Record 122205

PARA ME LIVRAR DO MAL | *samba* | CD 4 fx 16 | 271
AUTORES Noel Rosa e Ismael Silva
INTÉRPRETE Chico Viola e Gente Boa
Odeon 10922-B

PELA PORTA DE DETRÁS | *canção eta alegre* | CD 1 fx 23 | 160
AUTOR Ramos "Cotoco"
INTÉRPRETE Mario
Odeon Record 108130

PELO TELEFONE | *samba* | CD 2 fx 16 | 266
AUTORES Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida
INTÉRPRETE Baiano e coro
Odeon 121322

A POMBINHA DE LULU | *canção eta* | CD 1 fx 22 | 160
AUTOR Costa Silva
INTÉRPRETE Baiano
Odeon Record 120148

PRIMEIRO AMOR | *samba* | CD 4 fx 25 | 268
AUTOR Ernani Silva (Verdadeiros autores: Ismael Silva e Noel Rosa)
INTÉRPRETES Francisco Alves e Mario Reis com Orquestra Odeon
Odeon 10957-B

PUDESSE ESTA PAIXÃO | *polca-tango* | CD 2 fx 10 | 148
AUTORA Chiquinha Gonzaga
INTÉRPRETE Grupo Chiquinha Gonzaga
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 120586

O QUE SERÁ DE MIM | *samba* | CD 4 fx 22 [ 267 ]
AUTORES Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos
INTÉRPRETE Francisco Alves e Mario Reis com Orquestra Copacabana
Odeon 10780-B

QUEM EU DEIXAR NÃO QUERO MAIS | *samba* | CD 4 fx 6 [ 268 ]
AUTOR João de Oliveira (Verdadeiro autor: Edgar Marcelino dos Santos)
INTÉRPRETE Francisco Alves com Orquestra Pan American
Odeon 10290-A

QUEM VEM ATRÁS FECHA A PORTA | *samba carnavalesco* | CD 3 fx 13 [ 259 ]
AUTORES José Luiz de Moraes (Caninha) e Francisco Marques (Le Zut)
INTÉRPRETE Grupo do Além
Violão, cavaquinho, clarineta e trombone
Odeon Record 121733

RATO RATO | *choro* | CD 1 fx 12 [ 131 ]
AUTOR Casemiro Gonçalves da Rocha
INTÉRPRETE Casemiro Rocha
Piston, cavaquinho e violão
Odeon Record 108069

RATO RATO | *cançoneta* | CD 1 fx 13 [ 131 ]
AUTORES Casemiro Rocha e Claudino Costa
INTÉRPRETE Claudino Costa
Odeon 120062 (XR-1596)

A RAZÃO DÁ-SE A QUEM TEM | *samba* | CD 4 fx 23 [ 271 ]
AUTORES Francisco Alves, Ismael Silva e Noel Rosa
INTÉRPRETES Francisco Alves e Mario Reis com Orquestra Copacabana
Odeon 10939-A

RÉ MENOR | *valsa* | CD 3 fx 16 [ 180 ]
AUTOR Ulisses
INTÉRPRETE Grupo do Ulisses
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 120876

REGENTE DE ORQUESTRA | *cançoneta* | CD 1 fx 21 [ 94 ]
AUTOR Ernesto de Souza
INTÉRPRETE Baiano
Zon-O-Phone X-649

RIO BRANCO | *dobrado* | CD 1 fx 6 [ 133 ]
AUTOR Francisco Braga
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Odeon Record 40067 (RX-57)

ROSA | *valsa* | CD 2 fx 20 [ 138 ]
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Choro Pixinguinha
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 121365

SAI DA RAIA | *marcha* | CD 2 fx 18 [ 250 ]
AUTOR José Barbosa da Silva (Sinhô)
INTÉRPRETE Baiano
Odeon Record 122492

SAUDAÇÕES | *polca* | CD 2 fx 21 [ 137 ]
AUTOR Oscar Dias Moreno
INTÉRPRETE Candido Pereira da Silva e Grupo Carioca
Solo de trombone, cavaquinho e violão
Odeon Record 121104

SE VOCÊ JURAR | *samba* | CD 4 fx 12 [ 271 ]
AUTOR Francisco Alves, Ismael Silva e Nilton Bastos
INTÉRPRETES Francisco Alves e Mario Reis e Orquestra Copacabana
Odeon 10704-B

SERÁ POSSÍVEL? | *maxixe* | CD 1 fx 5 [ 94 ]
AUTOR ?
INTÉRPRETE Banda da Casa Edison
Zon-O-Phone 1597

SINTO MUITO | *samba* | CD 4 fx 10 [ 268 ]
AUTOR Sylvio Fernandes (Brancura)
INTÉRPRETE Mario Reis e Conjunto dos Ases
Odeon 10881-B (4399)

SÓ PARA MOER | *polca de flauta* | CD 1 fx 15 [ 105 ]
AUTOR Viriato Figueira da Silva
INTÉRPRETE Patápio Silva
Odeon Record 40047 (RX-40)

SOFRER É DA VIDA | *samba* | CD 4 fx 21 [ 271 ]
AUTORES Francisco Alves e Ismael Silva
INTÉRPRETE Mario Reis e Orquestra Copacabana
Odeon 10872-A

SOFRES PORQUE QUERES | *tango* | CD 2 fx 22 [ 138 ]
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Choro Pixinguinha
Flauta, cavaquinho e violão
Odeon Record 121364

SOU DA -ZARCA | *marcha* | CD 3 fx 10 [ 269 ]
AUTOR Van Tuyl de Carvalho
INTÉRPRETE Benício Barbosa com Orquestra Oito Batutas
Odeon 10294-A

TEM FOGO AQUI | *maxixe* | CD 3 fx 22 [ 151 ]
AUTOR Paulo dos Santos
INTÉRPRETE Orquestra Típica Pixinguinha-Donga
Parlophon 12893-B

O TEU OLHAR | *marcha* | CD 3 fx 7 [ 147 ]
AUTOR Eduardo Souto
INTÉRPRETES Zaíra de Oliveira e Baiano
Odeon Record 122798

TIA CHICA, DEIXA DISSO | *samba carnavalesco* | CD 3 fx 11 [ 259 ]
AUTOR José Napolitano
INTÉRPRETE Grupo do Moringa
Clarineta, cavaquinho, violão e trombone
Odeon 121959

URUBU | *samba* | CD 3 fx 21 [ 137 ]
AUTOR ?
ARRANJO Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha)
INTERPRETE Pixinguinha e Oito Batutas
Victor 73827-B

VARIAÇÕES SOBRE O 3º MOVIMENTO DO "CONCERT FANTASIE" DE W. POPP CD 1 fx 18 [ 105 ]
AUTOR W. Popp
INTÉRPRETE Patápio Silva
Odeon Record 40041 (RX-37)

VEJO LÁGRIMAS | *samba* | CD 4 fx 17 [ 268 ]
AUTOR Osvaldo Vasques e Ventura
INTÉRPRETE Antônio Moreira da Silva e Gente do Morro
Columbia 22165-A

A VIDA É UM BURACO | *choro* | CD 4 fx 3 [ 137 ]
AUTOR Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha)
INTÉRPRETE Pixinguinha e duo de violões
Victor 33275-B

VOCÊ CHOROU | *samba* | CD 4 fx 27 [ 268 ]
AUTOR Sylvio Fernandes (Brancura)
INTÉRPRETE Francisco Alves e Diabos do Céu
Victor 33959-A

ZÉ PEREIRA | *dobrado carnavalesco* | CD 2 fx 4 [ 245 ]
AUTOR Francisco Correia Vasques
INTÉRPRETE Banda Odeon
Odeon Record 121310

ZEZÉ | *polca* | CD 1 fx 20 [ 137 ]
AUTOR João Antônio
INTÉRPRETE João Antônio e banda
Solo de Bombardão
Favorite 1-454011

# Fontes das Ilustrações

Coleção do autor | 16, 30, 32, 39, 62, 67, 68, 78, 91, 102, 104, 106, 116, 122, 125, 132, 136, 146, 152, 189, 190, 204, 206, 215, 216, 217, 220, 228, 232, 254, 258, 260, 264, 281, 284, 290, 293 |

Arquivo Casa Edison | 27, 43, 44, 45, 51, 66, 86, 88, 119, 139, 150, 164, 167, 170, 178, 181, 182, 183, 186, 196, 199, 202, 212, 213, 223, 234, 238, 244, 270, 278 |

Biblioteca Nacional | 19, 34, 35, 37, 54, 57, 58, 59, 65 |

Arquivo Nacional | 41, 47, 50, 113 |

Biblioteca do Congresso (Washington) | 23, 25, 74, 76, 80, 92, 95, 110 |

Augusto Malta | 128, 131 |

Instituto Moreira Salles | 132 |

Coleção Herman Lima | 140 |

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro | 194 |

Museu da Imagem e do Som | 231 |

Arquivo Paulo Garcez | 246 |

Arquivo José Ramos Tinhorão | 159 |

Arquivo Pedro Ochoa (Buenos Aires) | 276 |

# BIBLIOGRAFIA


Araújo, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII* - Ricordi Brasileira – São Paulo/1963

_____. "Ernesto Nazareth". Separata da *Revista Brasileira de Cultura* – abril-junho/1972

Baptista, Siqueira. *Lundum x Lundu* – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Escola de Música – Rio de Janeiro/1970

Barros, Olavo. *A Lapa do meu tempo 1909/1914* – Pongetti – Rio de Janeiro/1968

Bilac, Olavo. *Revista Kosmos* – outubro/1906

Braga, Rubem. *O conde e o passarinho* – Livraria José Olympio Editora – Rio de Janeiro/1936

Chagas, João. *De Bond, alguns aspectos da civilização brasileira* – Livraria Moderna – Lisboa/1897

Du Moncel, Theodore A. L. *Le Téléphone, le microphone et le phonographe* – Librairie Hachette – Paris/1878

Edmundo, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo* – Imprensa Nacional - Rio de Janeiro/1938

_____. *De um livro de memórias* – Rio de Janeiro - 1958

Figueiredo, Maurício. *Cordão da Bola Preta* – Edição de Comércio e Representação Bahia Ltda. – Rio de Janeiro/sd

Gonçalves Pinto, Alexandre. *O Choro – reminiscência dos chorões antigos* – Tipografia Glória – Rua Ledo 20 – Rio de Janeiro/1936

Guerra Peixe, Cesar. "Variações sobre o maxixe". Jornal *O Tempo* – SP 26/09/1954

João do Rio (Paulo Barreto). *A alma encantadora das ruas* – H. Garnier Livreiro Editor – Rio de Janeiro/1908

_____. *Cinematógrafo (Crônicas cariocas)* – Editora Livraria Chardron de Lello e Irmão – Porto/1909

Jota Efegê (João Ferreira Gomes) – *Figuras e coisas da música popular brasileira* – Edição Funarte – Rio de Janeiro/1978

_____. *Maxixe, a dança excomungada* – Editora Conquista – Rio de Janeiro/1974

Lima Barretto, A.H. de. *Os bruzundangas* – Editora Ática – São Paulo/1985

_____. *Numa e Ninfa* – Editora Ática – São Paulo/1985

Mello, Guilherme T. P. de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* – Bahia/1909

Neves, Eduardo das. *O trovador da malandragem* – Livraria Quaresma Editora – Rio de Janeiro/1926

Nogueira de Souza, Maria das Graças; Pedroza, Henrique; Pantoja, Selma Alves; Cechine, Sinclair Guimarães. *Patápio – músico erudito ou popular?* - Edição Funarte/1983

Rangel, Lúcio. "A Lapa e a Música Popular" in *Antologia da Lapa – Vida boêmia no Rio de ontem* – Editora Leitura S.A. – Rio de Janeiro/1965

# FICHA TÉCNICA

Coordenação de projeto **KATI ALMEIDA BRAGA e OLIVIA HIME**

Produção fonográfica **SARAPUÍ PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.**

Produção musical **BISCOITO FINO**

Supervisão executiva **JOANA HIME**

Projeto gráfico **19 DESIGN | HELOISA FARIA e CLAUDIA BERGER**

| LIVRO |

Levantamento, iconografia e texto **HUMBERTO M. FRANCESCHI**

Assistência **CYLENNE CHAVES ALBUQUERQUE**

Revisão **NANA VAZ DE CASTRO**

Fotolito **STUDIO ALFA | WILSON BARBOZA**

Impressão **TAKANO EDITORA GRÁFICA**

| CDs DE ILUSTRAÇÕES MUSICAIS |

Seleção de repertório **HUMBERTO M. FRANCESCHI**

Administração e supervisão técnica **CARLOS DE ANDRADE**

Supervisão geral **LUIZ TORNAGHI**

Transcrição **LUIZ TORNAGHI e RICCARDO VIEIRA**

Restauração **SÉRGIO LIMA NASCIMENTO, ALEXANDRE MOREIRA e GUSTAVO DE CAUX**

Masterização **LUIZ TORNAGHI e SÉRGIO LIMA NASCIMENTO**

| FOTOCDs |

Levantamento e seleção **HUMBERTO M. FRANCESCHI e CYLENNE CHAVES ALBUQUERQUE**

Produção DocPro **PEDRO MÁRCIO BARROSO MIRANDA e JOSÉ AUGUSTO SOUZA ARAÚJO**

© HUMBERTO MORAES FRANCESCHI
Todos os direitos do autor reservados.

Direitos patrimoniais sobre o acervo documental inserido no livro e nos fotoCDs pertencentes às sras. Rachel Esther Figner Sisson e Vera Figner Soeiro. É proibida qualquer reprodução não autorizada deste acervo.

F815c Franceschi, Humberto Moraes
A Casa Edison e seu tempo / Humberto Moraes Franceschi. – Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
312p.; 31cm

ISBN: 85-88921-01-4

1. Música – Brasil – Séc. XX. I. Título.

CDD: 780.092

Este livro foi composto nos tipos Rotis Sans Serif e Rotis Semi Serif.
O miolo foi impresso em couché matte 150g/m² com uma tiragem de 3.000 exemplares.
Rio de janeiro, março de 2002.